

# Bosquejo para una historia de los espacios dramáticos en Logroño: del patio de comedias al teatro Bretón

Francisco Domínguez Matito

[fd.matito@unirioja.es](mailto:fd.matito@unirioja.es)

Julián Bravo Vega

[julian.bravo@unirioja.es](mailto:julian.bravo@unirioja.es)

Universidad de La Rioja

## 1. El ocaso del patio de comedias

En el año 1602 el Concejo de Logroño decidió construir en el patio interior del Hospital de la Misericordia un teatro para representar comedias<sup>1</sup>. Este Hospital, cuyo patrono era el Ayuntamiento, se levantaba prácticamente en el mismo lugar en el que hoy está situado el Hospital provincial, inaugurado en 1871 después de que el antiguo fuera demolido hacia 1865. Las modestas instalaciones primitivas del Hospital se hallaban al lado del Coso (lugar ocupado hoy por un cuartel de la Policía Nacional), donde se celebraban las corridas de toros, bailes y ajusticiamientos públicos, lindante con el convento de San Francisco, tres espacios situados en los límites de la ciudad en la muralla por la zona noreste. En Logroño, pues, como en otras muchas ciudades<sup>2</sup>, el corral de comedias se instaló en el patio interior de un establecimiento dedicado al cuidado de los enfermos. Ello significó también que las vicisitudes del patio de comedias corrieran paralelas a las de dicho edificio, que las sucesivas transformaciones de los espacios asistenciales se realizaran en función de las necesidades del teatro y viceversa, y en fin, que, en la convivencia no siempre fácil de hospital y teatro, no siempre prevalecieron los intereses del primero sobre los del segundo.

---

<sup>1</sup> Para todo lo que sigue, véase con más detalle Domínguez Matito, 1998, p. 67-95.

<sup>2</sup> Véanse García Lorenzo y John E. Varey, 1991 y Díez Borque, 1991.

Tras una instalación primitiva muy precaria, el corral de comedias puede considerarse definitivamente establecido en el patio del Hospital de la Misericordia tras las obras que se llevaron a cabo en 1625, que supusieron prácticamente la reedificación del mismo. La evolución de este espacio a lo largo de sus dos siglos y medio de vida, hasta su desaparición a mediados del siglo XIX, responde a la necesidad de adaptar el lugar a las sucesivas exigencias.

El patio del Hospital, de estructura aproximadamente rectangular, constaba de un tablado-escenario en uno de sus extremos. Lo más probable es que detrás estuviera el vestuario. Entre el escenario y su lado contrario estaba el patio, ocupado parcialmente por bancos. Frente a aquél se situaba, levantado sobre el suelo casi a la altura de la cabeza de los espectadores de pie, pero sin llegar a la altura del primer piso, el palco presidencial. De cara al escenario también, ocupando las habitaciones del piso principal y un poco por encima del aposento municipal, estaba situada la cazuela de las mujeres así como algunos otros aposentos. A los otros dos lados del patio se distribuían de forma desigual tres órdenes de localidades estancas: los aposentos bajos, los balcones y los aposentos principales. Estos, situados en el primer piso, recorrían todo el perímetro interior del patio menos la parte trasera del escenario. Inmediatamente debajo de ellos y sólo en uno de los lados, probablemente el izquierdo mirando al escenario, había unos balcones. Y finalmente, al nivel del suelo existían otros aposentos, algunos de ellos tal vez con celosías. El acceso a los diversos departamentos se hacía separadamente. Los aposentos altos y bajos, que estaban enladrillados, contaban con puertas, y se accedía a ellos a través de corredores que bordeaban las dependencias de los enfermos. En estos corredores había ventanas para iluminar el tránsito. A los balcones se llegaba a través de una escalera separada de las otras. A la cazuela y aposento del Ayuntamiento se entraba por una escalera común. Con algunas vicisitudes, la entrada de los hombres y las mujeres estuvo separada. Y, en fin, todos los accesos, que organizaban un pequeño laberinto, confluían en un vestíbulo, probablemente compartido con la entrada al Hospital, en el que existían desde 1625 dependencias para el control de la entrada y para la alojería. La cubierta del patio estaba asentada en una estructura formada por vigas de madera trabadas por una armazón en forma de tijeras, y tenía en el medio una linterna ochavada que se apoyaba en dos vigas de pino, de tal manera que no debía entrar agua ni de la lluvia ni de las canales. En el tejado del patio había cuatro troneras para dar luz al patio.

No conocemos con exactitud el número de localidades distinguidas —aposentos bajos, celosías y aposentos altos— con que contaba el patio de Logroño, pero su escasez endémica provocó desde el principio no pocos problemas, al no poder acoger toda la demanda del público que deseaba ocupar asientos acordes con su dignidad. Las continuas obras que desde 1624 se realizaron para aumentar su número nunca debieron de satisfacer las necesidades, pues los eclesiásticos, en alguna ocasión, obligados a mezclarse con el público general al no poder

ofrecérseles asientos especiales, llegaron a protestar violentamente derribando los bancos oficiales del Ayuntamiento.

Los precios de los aposentos en 1673 parecen expresar que durante el siglo XVII no hubo grandes diferencias de comodidad y distinción entre unos y otros. La diferencia que había entre ellos, unida a su insuficiencia, supondría que las distintas clases de aposentos serían ocupados por el mismo tipo de público. Pero a mediados del XVIII encontramos ya mayor diversidad en estas localidades, pues en 1747 comenzaron a aparecer tres precios distintos (cuatro reales los aposentos bajos, tres reales las celosías y dos reales los aposentos altos), a los que se suma el de la luneta, cuyo precio es de un real. Por otra parte, aunque el precio de los aposentos altos fue siempre el doble de la luneta, la insuficiencia mantenida de aquellos, que el patio acusó a lo largo del tiempo, motivó una cierta promiscuidad social entre el público de ambas localidades. Si no es que algunos espectadores preferían estar en los asientos de la luneta, que les ofrecían una mayor aproximación al escenario y mejores posibilidades de diversión. Estas circunstancias son las que se pusieron de manifiesto en 1746, cuando el Ayuntamiento prohibió a los capitulares ocupar asientos en la luneta o en otra parte pública, si no iban de incógnito, ordenándoles que se sentaran en el palco municipal en tanto en cuanto autoridades. Que esta mezcla de los regidores con el público del patio era frecuente lo demuestra la insistencia de las prohibiciones de que los capitulares no se sentaran en la luneta si no iban "de rebozo".

En el conjunto de aposentos que acogían al sector más distinguido de la sociedad logroñesa, uno de ellos correspondía, como localidad principal o de presidencia, al Ayuntamiento. Cuando se construyó el patio de comedias, se habilitó un "asiento" destinado al Concejo, junto al escenario. Pero esta precaria posición resultaba tan incómoda a los capitulares, que en 1634 se decidió construir un nuevo aposento municipal frente al teatro. En los bancos del Cabildo se sentaban también ocasional e indebidamente otros funcionarios, como los alcaldes de la Hermandad, el escribano, el alguacil mayor, el mayordomo y los letrados, ocasionando no pocos problemas de protocolo. El aposento oficial de las autoridades municipales era objeto de ciertos signos que tendían a resaltar su carácter sobresaliente, por ejemplo, de iluminación especial. El personal empleado o funcionario del Hospital disponía de un aposento reservado en el patio, el aposento central de los tres que estaban frente al teatro. De similar prerrogativa disfrutó también, al menos por algún tiempo, el cirujano.

El patio logroñés pervivió a lo largo del siglo XVIII, adaptándose como pudo, dentro de sus limitaciones, a las nuevas necesidades planteadas por el público y por la técnica de la representación, y reclamando cada vez con más frecuencia arreglos en su destartalada arquitectura. Logroño no se planteó en ningún momento el abandono del viejo local, al que aún

quedaba una larga vida hasta mediados del siglo siguiente, bien fuera porque sus instalaciones eran suficientes para la frecuencia de espectáculos, bien porque las sucesivas operaciones de remozado le mantenían en pie. Debemos destacar este hecho porque, frente a la suerte que corrieron muchos otros patios de comedias peninsulares, el patio del Hospital de Logroño resistió el paso del tiempo desde su erección en 1602 hasta bien mediado el siglo XIX, sin más incidentes que los derivados de las necesidades de mantenimiento que planteaba<sup>3</sup>. Pero en el transcurso del siglo XVIII no dejaron de seguir evidenciándose en el patio del Hospital de la Misericordia su falta de capacidad para ofrecer localidades dignas y suficientes.

A principios del siglo XIX, el patio de comedias se encontraba ya muy deteriorado, evidenciando tanto el paso de los años como sus dificultades para acoger representaciones teatrales de cierta complejidad técnica. Pero antes que pensar en la construcción de un nuevo coliseo, los patronos del Hospital y del teatro prefirieron alargar la vida del patio primitivo con sucesivos remozados. En el verano de 1803 se puso de manifiesto la necesidad de acometer de manera inmediata obras de adecentamiento en el vestuario, cuyo coste ascendió a 2.200 reales. Dos años más tarde, en 1805, hubo también que remodelar los cuartos y camarillas principales, así como construir una nueva entrada al teatro para separar los accesos de los espectadores y de los enfermos. Y todavía a finales de ese año se llevaron a cabo nuevas obras de acondicionamiento en el vestuario, en el escenario y en el proscenio por un importe de 1.060 reales.

El estado del coliseo requería una atención continua, pues no pasaron ni dos años para que, a principios de 1807, el Concejo mostrara su gran preocupación por el estado ruinoso en que se encontraban algunas localidades, con peligro para los espectadores y perjuicios para el Hospital,

---

<sup>3</sup> De no más larga vida disfrutaron otros corrales peninsulares. Los patios de comedias sevillanos resistieron sólo hasta el último tercio del XVII (Jean Sentaurens, "Los corrales de comedias de Sevilla", en Díez Borque, 1991, p. 76-78); la Olivera de Valencia, hasta 1749 (Jean Mouyen, "Las casas de comedias de Valencia", en Díez Borque, 1991, p. 96); el patio de comedias de Burgos desapareció en 1752 (Miguel Gallo, 1994, p. 105); apenas un siglo duró el de Oviedo (Celsa Carmen García Valdés, "La casa de comedias de Oviedo", en Díez Borque, 1991, p. 128-143); el patio de Córdoba, construido en 1602, desapareció en 1694 (Ángel María García Gómez, "La casa de las comedias de Córdoba (1602-1694)", en Díez Borque, 1991, p. 193); el patio de Tudela de 1623 llegó hasta 1717 (Pascual Bonis, 1990, p. 36); el corral de comedias de Segovia fue demolido en 1760 (Grau, 1958, p. 14); los teatros murcianos se mantuvieron entre 1592 y 1609 (Barceló Jiménez, 1958, p. 37-67); un incendio acabó en 1697 con el patio de las Arcas de Lisboa (Mercedes de los Reyes y Piedad Bolaños Donoso, "El patio de las Arcas de Lisboa", en Díez Borque, 1991, p. 266) y en 1778 con el de Zaragoza (Egido, 1987, p. 36).

que dejaba de obtener beneficios, ya que el público de "autoridad y distinción" se retraía de ocuparlas. Debemos interpretar la escasa o nula presencia de comediantes durante el período de los siguientes veinte años como el motivo de que no tengamos constancia de sucesivas y frecuentes reparaciones, pues hasta 1828-1829 no volvemos a encontrarnos con nuevas acometidas de obras —en este caso para "lucir el teatro del Hospital y palco, con otros reparos de primera necesidad"— por importe de 1.320 reales.

El viejo coliseo aún resistía en 1843, fecha en la que se recompusieron los bancos del palco de la presidencia; al año siguiente corresponden diversos trabajos de albañilería y pintura, por los que se pagaron 1.187 reales. Se trataba, en fin, de un teatro, como ya dijimos, cuya dotación y posibilidades para los diversos espectáculos eran más bien escasas o inexistentes, pues en el mismo 1843 el administrador del local se vio obligado a recurrir a la sociedad del Liceo para que ésta le cediera instrumentos y decoraciones. De su relación podemos colegir que la precariedad del viejo edificio se refería no sólo a sus maltrechas instalaciones sino también a su prácticamente nula dotación.

La precariedad era, pues, tan grande, como bien consciente de la misma el propio Ayuntamiento, que valoraba en 1843 el coste de una rehabilitación más o menos general en una cantidad no inferior a 50.000 reales. Pero, a tenor de lo que pasó, queda claro que las arcas municipales carecían de tales cantidades para reparar el antiguo teatro del Hospital y mucho menos para construir un nuevo teatro, pretensión que ya habían puesto de manifiesto desde el 23 de marzo de 1842. Así que hubo que ir sorteando las dificultades de acuerdo con las posibilidades presupuestarias y las necesidades más inmediatas, porque de lo que se trataba era de que el edificio aguantara como fuera. La instalación de una araña para el alumbrado del teatro, por ejemplo, cuya necesidad se había planteado ya en 1843, no pudo concluirse hasta tres años más tarde, porque para ello hubo que hacer una acometida de obras de más envergadura que la inicialmente prevista. Por fin, en 1846 pudo instalarse la araña. Pero, como puede observarse en el largo expediente que originó el asunto, a las dificultades de construcción se sumaban también las económicas, porque los 7.500 reales que costó finalmente la araña, más los 1.500 a que ascendía el presupuesto de las obras complementarias, no eran pequeña cantidad para unas arcas municipales depauperadas, hasta el punto de que el Ayuntamiento, considerando excesivo este último presupuesto, trató de rebajarlo hasta 650 reales. Todavía en 1849 se destinó una partida de 509 reales para pagar la instalación de dos espejos de luna doble en el palco del Ayuntamiento.

El deterioro general del teatro era suficientemente conocido por el Ayuntamiento desde 1843, año en que, como hemos dicho, se planteó por primera vez la necesidad de construir un nuevo teatro, empresa que no se pudo acometer debido a la escasez de recursos económicos. Por

ello se decidió invertir la cantidad de 40.000 ó 50.000 reales en una remodelación general y se le encargó el proyecto al arquitecto municipal D. Matías Laviña. Pero los informes de éste debieron de hacer tan pequeña esa cantidad para las obras que se necesitaban, que nunca fueron acometidas, sino que se prosiguió con una política de parcheos. La situación se hizo hasta tal punto insostenible que en septiembre de 1858 se decidió pensar seriamente en una solución definitiva: construir un nuevo teatro. Las dificultades económicas del Ayuntamiento, por una parte, y la ubicación del edificio, por otra, constituyeron desde el primer momento los principales problemas para llevar a cabo una obra de cuya utilidad pública nadie dudaba, pero cuya viabilidad se reveló desde el primer momento cargada de inconvenientes. En la primera discusión del Ayuntamiento sobre este tema, correspondiente al día 26 de septiembre de 1858, ya quedaron planteadas estas cuestiones, que darían lugar a una larga y enmarañada historia de vicisitudes por las que atravesó el proyecto de construcción del nuevo teatro y que terminaron por arruinar el deseo que los capitulares de 1858 tenían de dar una solución urgente a la necesidad de prescindir del viejo teatro del Hospital. Unos años más tarde, entre finales de 1862 y principios de 1863, podemos observar las mismas vacilaciones iniciales sobre la ubicación, mientras que las necesidades del empréstito para el conjunto de las obras públicas en las que se enmarcaba el teatro, que en 1858 eran de 800.000 reales, habían aumentado para entonces hasta la suma de 2.000.000. Así que las otras infraestructuras urbanas a las que se vio obligado el Ayuntamiento fueron impidiendo que el proyecto del teatro pudiera salir adelante. Por lo cual, aún en 1864 hubo que acometer urgentes reparaciones en el teatro del Hospital a fin de que pudiera acoger los espectáculos que ofrecían las compañías que llegaban a Logroño. Pero todas estas peripecias forman parte ya de otra historia que se tratará a continuación. Baste decir que el proyecto ocupó al Ayuntamiento, a los arquitectos y a los financieros durante casi cuatro décadas, pues el viejo proyecto de 1858, que recogía ya la inquietud más antigua de 1843, no llegó a materializarse hasta 1880, fecha a partir de la cual Logroño contó con un nuevo espacio teatral<sup>4</sup>.

Desde 1858, pues, el viejo patio de las comedias, múltiples veces reafirmado, modificado, redecorado, en fin, adaptado al correr de los tiempos, dejó de ofrecer seguridad, por lo que su utilización se hizo a partir de esa fecha muy esporádica. Antero Gómez, que aún pudo verlo, dice de él en sus descripciones logroñesas de 1857:

Ya es malo. Los miasmas que en él se perciben, lo separado que se halla del centro de la población, retraen la concurrencia y contribuyen a impedir que las funciones se hallen asistidas del suficiente número de personas para sostener una compañía [...]. Es

4

Véase Bermejo Martín *et al.*, "Sociedad, cultura y ocio", en Sesma Muñoz, 1994b, p. 107-111.

teatro caro en luces, música y cantidad que se deja para el Hospital. Esta es la causa de que muchísimas noches no sale para los gastos.<sup>5</sup>

Era evidente, pues, que a esas alturas del siglo el patio ya no reunía las mínimas condiciones. Tanto su ubicación en el Hospital como las relaciones económicas que mantenía con él, soportadas y explicables para la sociedad de los siglos XVII y XVIII, no guardaban ya relación con las condiciones que se exigían al teatro por el público del XIX. Sin embargo, algún uso siguió teniendo, al menos hasta 1862, porque en el ayuntamiento de 12 de noviembre de 1864 se hace mención a que "se halla hace más de un año cerrado", y todavía, curiosamente, se solicita que se ejecuten "las obras indispensables en el teatro antiguo [para que] se puedan dar en él las funciones que las empresas solicitaren". Pero parece que nada aconsejaba prolongar más la agonía del patio del Hospital de la Misericordia, que arrastraba a sus espaldas una historia de más de dos siglos. En 1871, el rey Amadeo I, en el transcurso de su visita a Logroño, inauguró el nuevo Hospital que se había construido en el mismo lugar que el viejo. Desaparecido con el Hospital de la Misericordia el patio de comedias, se habilitó provisionalmente para las funciones de teatro un local del Liceo Artístico-Literario, donde el mismo Rey, acompañado del general Espartero y de la sociedad ilustrada logroñesa, asistió a una representación teatral. Este local del Liceo sustituyó al patio de comedias desde finales de la década del 60 hasta la definitiva construcción de un nuevo teatro en 1880<sup>6</sup>.

## 2. Las actividades dramáticas

El emplazamiento del patio de comedias en un recinto hospitalario del que era patrono y dueño el Ayuntamiento, explica que, desde su construcción en 1602 hasta su total desaparición, éste se reservara la exclusiva competencia para decidir sobre todo lo relacionado con las obras de mantenimiento y reforma del local, la admisión de las compañías y sus condiciones de contratación, la duración de las temporadas teatrales, la determinación del precio de las localidades, etc. El Ayuntamiento, pues, bien directamente o a través de sus comisarios, regulaba todos los aspectos que regían la vida del patio, desde lo puramente material (reparaciones, economía...) hasta lo jurídico y de gobierno (contratos, censura...), desde las más importantes decisiones hasta los detalles más ordinarios<sup>7</sup>. Así, por ejemplo, vemos ocupado al Concejo en el

---

<sup>5</sup> Véase Gómez, 1857, p. 147-148.

<sup>6</sup> Véase Bravo Vega y Domínguez Matito, 1999, p. 181-200.

<sup>7</sup> Para todo lo siguiente, téngase en cuenta Domínguez Matito, 1998, p. 123-153.

asunto del reparto y distribución de las localidades desde 1802 hasta 1844. En 1802 se preocupa del turno que deben guardar los empleados del Hospital (entre ellos, el cirujano<sup>8</sup>) en el palco que tienen reservado en el patio; pero en 1842, 1843 y 1844, cuando el aforo ya no era suficiente para todos los espectadores que deseaban asistir al teatro, se ve obligado a intervenir para impedir la discrecionalidad en la venta de las localidades e impedir privilegios, garantizando su distribución mediante sorteo<sup>9</sup>. Y algunos documentos de la década de los años 40 nos informan hasta de las más insignificantes decisiones del pleno municipal sobre asuntos de gobierno e intendencia, como el nombramiento de conserje, a cuyo cuidado estaba también la guardarropía y la limpieza del local; o la atención de una solicitud de éste para que se le concediera el suministro del alumbrado del patio.

Por otra parte, la ubicación del coliseo en el interior de un Hospital no era nada fuera de lo normal, como hemos señalado antes: el teatro comercial justificó su desarrollo vinculándose con las obras de beneficencia. Por eso, los capitulares fundadores lo erigieron con las "limosnas" que habían aportado algunos particulares, y justificaron su edificación ante el Obispo "para que con la otra [parte] que los comediantes pagan tenga el dicho Hospital algún aprovechamiento y socorro para curar [a] los pobres dél, por ser como es [*sic*] tan pobres necesitados, como se hace en muchos lugares del reyno y en la corte". Eso responsabilizaba a la autoridad municipal de garantizar el cumplimiento de los fines que se había propuesto, es decir, la obligaba a la intervención de los precios, de forma que quedara asegurada la correspondiente subvención a los gastos hospitalarios. Por tanto, en las condiciones de contratación con las compañías quedaron siempre estipuladas las ganancias de los cómicos y la parte proporcional reservada a los enfermos.

## 2.1 Los precios de las localidades

Los precios de las localidades fueron, pues, intervenidos por el Ayuntamiento a lo largo de todo el siglo, sin que los documentos disponibles nos permitan realizar un seguimiento puntual de su evolución. En la temporada de 1803 se fijaron los siguientes: los palcos y camarillas

---

<sup>8</sup> A principios de siglo, era el cirujano del Hospital el encargado de distribuir y recoger las llaves de los palcos y camarillas y cobrar las entradas correspondientes, tareas por las que se le pagaban cuatro reales diarios, naturalmente sólo en la temporada teatral.

<sup>9</sup> A esas alturas del siglo, la capacidad del coliseo debía de ser tan escasa para la demanda y tantos los compromisos de carácter oficial que el Ayuntamiento se vería obligado a atender, que se reservaban para el público sólo la tercera parte de las camarillas, palcos y lunetas.



principales, seis reales; los palcos altos, cuatro reales, y la entrada de la luneta, dos. Los productos de estas localidades se repartían por mitad entre la compañía y el Hospital. La entrada principal costaba 13 cuartos, 12 de los cuales eran para la compañía y uno para el Hospital. En la temporada de la primavera de 1805 bajó la entrada general de 13 a 10 cuartos; el precio de los palcos reformados se fijó en ocho reales, mientras que se mantuvieron los seis reales para los demás aposentos bajos y camarillas, cuatro reales para los aposentos altos y dos reales para la luneta, cuyos beneficios se repartieron mitad por mitad. En 1806 rigieron los mismos precios y distribución, pero de los dos reales del precio de la luneta, real y medio se distribuyó para la compañía y medio real para el Hospital. En 1618, en el caso de una compañía que alegaba realizar un trabajo que "no es de los ordinarios de esta clase [...] y tener que sufrir mucho gasto en el teatro", se acordó que las camarillas y palcos principales costasen cinco reales de vellón; los palcos segundos, tres reales; las lunetas, dos reales, además de la entrada general; y la entrada por persona a dos reales. En 1837, la entrada general seguía situada en dos reales, aunque podía subir hasta 19 cuartos en los casos de funciones extraordinarias; las camarillas y palcos, "lo que fuere de costumbre".

Lo que sí parece claro es que no debieron de producirse variaciones muy significativas en los criterios de reparto a lo largo del período de existencia del patio, salvo en contadas ocasiones en las que determinadas circunstancias podían explicar una especial distribución de beneficios: las representaciones de comedias u óperas con gran aparato escénico exigían a las compañías extraordinarias inversiones, y el Ayuntamiento les concedía una mayor proporción de la recaudación; por el contrario, la precariedad de algunos empresarios (equilibristas o volatines) motivaban una cierta gracia municipal para ayudarles a su sostenimiento. En cualquier caso, el Ayuntamiento, siempre bien consciente de la función benéfica del teatro, se preocupaba de dejar claro en los contratos con las compañías el beneficio que debían reportarle al Hospital las representaciones dramáticas, cuando no procuraba directamente algunas actuaciones de las mismas compañías para otras obras de beneficencia, como fue el caso de la Milicia Nacional en 1837.

## 2.2 La censura

Los asuntos o conflictos relacionados con la censura, bien promovidos por las mismas compañías o por el Ayuntamiento, y sin duda motivados por las diferencias entre las expectativas del público y las regulaciones administrativas, también forman parte de la fenomenología de la vida dramática del XIX en Logroño. En uno u otro sentido, encontramos documentación desde los comienzos del siglo hasta los años 40. Todavía a principios del XIX se planteaban problemas similares a los que se producían en los siglos anteriores, derivados de la doble autorización que

necesitaba una compañía para hacer sus representaciones: por una parte, la del Corregidor, como autoridad gubernativa; por otra, la del Consistorio, como propietario del teatro. Así, a veces eran los Corregidores los que se oponían a autorizar las actuaciones de algunos cómicos; a veces, el Concejo, por la particular aversión al teatro de algunos capitulares municipales que lograban imponer su criterio sobre los demás, denegando el permiso para usar el patio de comedias<sup>10</sup>. Pues bien, en 1806 un regidor se desvinculaba de la decisión municipal de autorizar las comedias en términos que parecerían calcados de algunos de sus antecesores siglos atrás. Nombramientos de censores encontramos en ayuntamientos de 1821 y 1842, mientras que en 1830 el conflicto del que hablan los documentos se refiere, también recordando episodios muy anteriores en el tiempo, a los problemas que causaba la prohibición de las representaciones por parte de la autoridad gubernativa. Y, curiosamente, con una misma actitud y con los mismos argumentos seculares, el Ayuntamiento decide pedir el amparo del Juez Protector de Teatros para evitar

los perjuicios que se irrogan a este establecimiento [el Hospital] por el rigor desmedido y poco prudente que observa la autoridad política en la elección de piezas dramáticas para la representación en este teatro, que es propiedad del dicho Hospital, y uno de los productos que más ayudan al sostenimiento de la humanidad doliente que se acoge a su caridad.<sup>11</sup>

### 2.3 Autores y compañías teatrales

La documentación municipal recoge la presencia de compañías de comediantes en el patio de comedias del Hospital de la Misericordia entre 1800 y 1862. Según se desprende de los memoriales presentados por los "autores" o empresarios teatrales, las procedencias de los cómicos que se acercaban a Logroño eran Madrid, Burgos, Soria, Vitoria o Pamplona. Estas ciudades estaban entre sus destinos anteriores o figuraban en sus itinerarios posteriores, por lo que nos inclinamos a pensar que la estancia en Logroño formaba parte de un recorrido que no debía de diferir mucho del de siglos anteriores<sup>12</sup>. Por otra parte, su permanencia en Logroño, es decir, la duración de las temporadas teatrales, era muy variable. Con la excepción de la Semana Santa, hubo representaciones en todas las épocas del año, tanto en invierno como en verano. A veces las compañías actuaban durante varios meses, sobre todo en verano; a veces, por unas pocas semanas o incluso por días, y las circunstancias que daban lugar a estas variaciones podían

<sup>10</sup> Véase Domínguez Matito, 1998, p. 123-128.

<sup>11</sup> Sesión capitular del día 9 de septiembre de 1830 (Archivo Municipal de Logroño, en adelante AML. Actas capitulares, 1830-1831, fol. s.n.).

<sup>12</sup> Véase Domínguez Matito, 1998, p. 35-39.

ser de muy diversa naturaleza, tanto imputables a las previsiones de las propias compañías como a la retracción del público, las condiciones del local o de cualquier otra índole. En todo caso, un recorrido por las temporadas teatrales arroja dos datos incontestables: no hubo representaciones en el período 1808-1813 y dejó de haberlas en el patio del Hospital a partir de 1862. En ambos casos, por razones evidentes. En el resto del período que va desde 1800 hasta 1862, hubo, con la esporádica inactividad que imponían las obras de reparación u otras causas, una regular programación anual.

Las compañías que actuaron en Logroño en ese período fueron las siguientes<sup>13</sup>:

Francisco Leoneti (septiembre de 1802)  
Francisco Alonso (julio de 1803)  
Juan Rodrigo (mayo de 1805)  
Vicente Forretagle (diciembre de 1805)  
Matías Callejo (mayo de 1806)  
Bernardo Jiménez (julio de 1806)  
Francisco Leoneti (enero de 1807)  
Francisco Espinosa (junio de 1807)  
León Fernández y Francisco Saborit (marzo de 1814)  
Francisco Far y Juan Ugalde (octubre de 1814)  
Santos García y Joaquín Alcaraz (julio de 1815)  
Antonio Eustaquio Montero (julio de 1816)  
José García Gamborino (febrero de 1817)  
Fernando de Castro (septiembre de 1818)  
Jaime Montaña (abril de 1820)  
Antonio de Tapia y José Gamborino (abril de 1822)  
Alejo Jiménez (julio de 1822)  
Manuel García (marzo de 1828)  
José Martínez (septiembre de 1828)  
Pedro Arellano (febrero de 1829)  
José Martínez (julio de 1829)  
Manuel Franco y Alejo Jiménez (febrero de 1830)  
Pedro Arellano (julio de 1832)  
Fulgencio Zapata (octubre de 1832)  
Manuel Valero (febrero de 1837)  
Juan Zafrané (junio de 1842)

---

<sup>13</sup> La documentación municipal recoge autorizaciones para representar a algunos otros autores de compañías cuyos nombres no constan, por ejemplo, el del autor de la compañía de zarzuela que, al parecer, actuó en 1862.

Julián Ribeiro (agosto de 1842)  
 Antonio Prast (marzo de 1843)  
 Julián Chavaque (abril de 1843)  
 Antonio Prast (abril de 1843)  
 Juan de Dios Lirón (septiembre de 1843)  
 Pedro Arellano (mayo de 1844)  
 Pedro Arellano (julio de 1845)  
 Pedro Arellano (julio de 1849)  
 Fernando González (noviembre de 1855)

Entre las compañías de teatro que actuaron en Logroño en el período de referencia había algunas de carácter lírico (compañías de zarzuelas). Unas y otras compartieron el coliseo del Hospital con los otros espectáculos que conformaban la variada oferta parateatral del XIX. Por ejemplo, las compañías de volatines:

1800, mayo (José Florentino Martínez)  
 1805, febrero (compañía de autor desconocido)  
 1818, enero (Luis Rumín)  
 1818, abril (compañía de autor desconocido)  
 1819, noviembre (Marcos Serrano)  
 1822, febrero (compañía de autor desconocido)  
 1831, agosto (Francisco Charlén).

Y también espectáculos de diversa naturaleza:

El Hombre Incombustible: agosto de 1805 (Faustino Chacón)  
 Habilidades: septiembre de 1806 (Genaro Valetozza Romanine)  
 Espectáculo con animales (osos, monas, etc.): junio de 1832 (Francisco Puche)  
 Compañía Gimnástica: julio de 1843 (Juan Martineti)

La afición de los logroñeses por el teatro hizo que aparecieran compañías de aficionados locales, que sin duda desarrollaban sus actividades, ayer como hoy, en pequeños espacios alternativos o en casas particulares. Pero estas asociaciones teatrales a veces salían de sus recintos, más o menos anónimos, para alcanzar la trascendencia de ocupar el coliseo público, que llegaron a compartir repetidas veces con las compañías profesionales. Ya en 1818 encontramos una primera manifestación de la existencia de uno de estos grupos, cuando solicitaron el patio del Hospital de la Misericordia para representar una comedia. Nuevamente en 1837, con el pretexto de recaudar fondos para el batallón de la Milicia Nacional, un grupo de jóvenes obtuvo no sólo el permiso del Ayuntamiento sino también su apoyo para completar el reparto femenino. Sin duda, estos grupos de jóvenes contaban con el asesoramiento o la dirección de algún profesional que residía fija u ocasionalmente en la ciudad, pues en 1842 es el "barba" Antonio Prast el que se dirige al Ayuntamiento solicitando permiso para actuar "con su familia y otros aficionados"; y en

1843, en el memorial que presentan al Municipio solicitando el permiso para representar cuatro comedias, declaran abiertamente que se trata de "jóvenes aficionados de esta ciudad al arte dramático en unión de los artistas profesores residentes en ella". El objetivo de beneficencia que perseguían estas actuaciones facilitaba la buena disposición del Ayuntamiento. Ése fue el caso también de la autorización que lograron diversos particulares aficionados para representar una función dramática el día de Año Nuevo de 1859, por la que se recaudaron 2.222 reales destinados "a beneficio del primer soldado por el cupo de esta capital que se inutilice en la campaña de África o, en su caso, a los padres o hermanos del que primeramente fuese muerto en la misma campaña"<sup>14</sup>.

### 3. La construcción de un nuevo teatro en el contexto del desarrollo urbano

El deterioro secular del patio de comedias de la Misericordia, cuyo origen —como acabamos de ver— se remonta a los primeros años del siglo XVII, y el contrasentido flagrante de alternar la alegría de las representaciones con el dolor de los enfermos hospitalizados en un edificio común figuran entre los argumentos más sólidos para la propuesta de construcción de un nuevo coliseo. Pero no sería exacto considerar sólo el argumento humanitario, ni fortalecerlo desde perspectivas culturales o lúdicas, para advertir en ello la determinación decidida de los logroñeses por levantar un teatro de nueva planta. El contexto histórico y urbanístico en el que se inscribe el proyecto es de mayor amplitud y perspectiva.

En el siglo XIX Logroño trascendió el ámbito urbanístico de la villa medieval, amurallada y concebida como baluarte defensivo —que a la vez que aseguraba las comunicaciones mantenía la fluidez comercial—, para convertirse en una ciudad abierta y moderna<sup>15</sup>. La vieja muralla medieval, en la que por su lado norte el cauce del Ebro jugaba el papel de foso natural, se vio sometida a continuas remodelaciones. Todavía entre 1833 y 1839 asistiremos a la última edificación de la muralla, compuesta por secciones de "muro", cuyos nombres mantienen aún hoy calles diversas. Así, en el bienio 1837-1839, se levantó un paño de muralla para proteger la zona este, frente al antiguo convento de Carmelitas. Al amparo de los años de la primera guerra carlista (1833-1840), Logroño se reafirmó como comandancia militar y necesitó fortificarse. Su posición geoestratégica respecto al norte vascongado y navarro la convirtieron simultáneamente en sede militar, en centro de operaciones y en lugar de retaguardia.

<sup>14</sup> Sesión capitular del día 31 de diciembre de 1859 (AML. Actas capitulares, 1859, fol. 274r-274v.).

<sup>15</sup> Para todo lo que sigue, véase con más detalle Cerrillo Rubio, 1993.

Por entonces, en 1835, era Logroño una ciudad de 6.518 habitantes y alcanzaba los 7.039 un lustro después. Apenas preparada para recibir cuerpos militares de forma permanente, el alojamiento de bestias y milicia hubo de hacerse, como en los tiempos calderonianos de *El alcalde de Zalamea* (cuya acción se remonta al lejano año de 1580), en domicilios particulares. Logroño era una ciudad dormida en el urbanismo medieval y el contacto con los tiempos modernos puso al descubierto de golpe todas sus carencias. Éstas, en efecto, debían de ser tan escandalosas que quedarán en la futura memoria municipal como las de una ciudad "lamentablemente conocida por el descuido de su policía"; un Logroño que, también al decir de los estudiosos de la época, con los sucesos de la primera guerra civil se transformó "en un inmenso cuartel y cuadra"<sup>16</sup>. Los logroñeses tuvieron que pagar de su propio bolsillo los gastos de mantenimiento de la tropa y llegó un momento en el que ni la llamada al patriotismo fue argumento suficiente para refrenar el descontento local. Los conventos logroñeses (La Merced, San Francisco, El Carmen y Valbuena) se habían convertido en improvisados hospitales y, junto con los heridos en combate, abundaban enfermos (venéreos, tíficos, sarnosos, anémicos) diezmados por la falta de higiene y de las normas sanitarias elementales. Logroño carecía de sistema de alcantarillado y las once de la noche —rémora de la vida antigua— era la hora indicada para vaciar en las calles todo tipo de aguas pestilentes y de inmundicias. El tránsito militar y la población flotante acabaron por convertir Logroño en una ciudad incómoda y sucia, a la vez que demostraron a los logroñeses que, para mantener la capitalidad, era preciso romper el corsé de la ciudad amurallada y rediseñarla con nuevas dotaciones e infraestructuras.

Por otra parte, la provincia de La Rioja se había constituido por decreto de las Cortes de 1820-1821, pero un nuevo decreto de 1823 la volvió a dividir entre Soria y Burgos, mientras que la ulterior reorganización administrativa de 30 de noviembre de 1833, que seguía la nueva ordenación provincial establecida por Javier de Burgos, la identificó como una de las ocho provincias de Castilla la Vieja. Mantener la capitalidad, recién creada, se convirtió en preocupación inmediata para políticos, burguesía y grupos de poder local, y ello resultó una alianza inesperada para el desarrollo urbanístico. Es aquí precisamente, en las circunstancias del tránsito de la ciudad medieval y amurallada a la ciudad moderna y abierta, donde han de localizarse y encontrar explicación los orígenes del nuevo coliseo.

La primera guerra civil, pues, recordó ásperamente a Logroño sus enormes carencias en infraestructura urbana. Tras su conclusión, en 1840, la ciudad se aprestó a un nuevo diseño. La ciudad medieval se había estructurado siguiendo el viejo patrón de las villas medievales: un eje

---

<sup>16</sup> Véase Bermejo Martín *et al.*, "Sociedad, cultura y ocio", en Sesma Muñoz, 1994a, p. 451.

longitudinal este-oeste definía la línea vial dominante, la calle Mayor (después Marqués de San Nicolás). Al norte de esta calle y en sentido paralelo, discurrían las de Ruavieja y Barriocepo, y, más al norte, comenzaba el talud que descendía hasta el Ebro. Al sur de la calle Mayor se encontraba la otra arteria principal, la calle del Mercado (antigua Herbentia), después Portales, que albergaba la iglesia de la Redonda y la Plaza Mayor, a la que se asomaba el Palacio episcopal. Estas vías dominantes eran cortadas por calles menores, orientadas transversalmente, de norte a sur. La calle del Mercado dividía la ciudad en dos zonas, norte (antigua) y sur, de expansión hacia los jardines del Espolón, que alabó Jovellanos a su paso por Logroño en 1795<sup>17</sup>. La tercera zona urbana quedaba constituida por el barrio de la Judería o conjunto de siete manzanas alineadas en la zona noreste entre el Hospital civil y la calle del Mercado. Una amplia serie de iglesias y conventos intramuros daba paso a construcciones más sólidas y espaciosas, mientras que cinco plazas permitían el acceso a callejuelas intrincadas donde los artesanos ejercían sus oficios en talleres y casas de vecindad, a las que el siglo XIX parecía ajeno. El diseño del Logroño medieval concluía con un angosto puente de piedra, que permitía salvar el Ebro y buscar la comunicación con Navarra y las provincias vascongadas, preludeo del camino de Francia. Precisamente en el vado del río, tan necesario a comerciantes y peregrinos jacobeos, se localizan los orígenes de la ciudad.

Tras las dos primeras guerras civiles (de hecho, la segunda, de 1846-1849, apenas afectó a la ciudad), Logroño se enfrentó a dos problemas fundamentales. Tuvo que mantener a toda costa la capitalidad, pues permitía independencia respecto a las vecinas Soria y Burgos y ofrecía poder a las familias dominantes (los Santa Cruz, Adana, Sagasta o el Marqués de Someruelos); y, a la vez, hubo de evitar la competencia de otras poblaciones, como Haro, capital económica, cuyos 6.237 habitantes de los tiempos de Madoz, la hacían equiparable a Logroño<sup>18</sup>. Haro contaba con un Ayuntamiento neoclásico (1775), levantado en tiempos de Carlos III bajo la dirección de Ventura Rodríguez, y con la moderna edificación de la Plaza de la Constitución. Era una ciudad industrial y mercantil, "puerto seco" en la salida de vinos y entrada de mercancías foráneas y poseía variados almacenes (recordados aún en canción popular). Por si fuera poco para el temor

---

<sup>17</sup> Jovellanos, 1956, p. 264: "...a la derecha de la puerta, como se entra, El Espolón, decente paseo en torno de la muralla, al Mediodía, adornado con asientos y asombrosos álamos blancos; este árbol, aquí, es lo que en parte alguna: prócer, robusto, frondoso y hermosísimo". Véase García Prado, 1947, p. 267-304.

<sup>18</sup> Madoz, 1845-1850. Citamos por la edición facsímil del volumen correspondiente a Rioja (Logroño, Colegio Oficial de Aparejadores de La Rioja-Consejería de Educación, 1985, p. 100-106).

de los logroñeses respecto a la pujanza económica de la capitalidad provincial, Haro levantó en 1841 un coliseo de nueva planta, sin par en la provincia<sup>19</sup>.

Por este cúmulo de razones, Logroño encaró el medio siglo con una creciente necesidad de infraestructuras. Sin embargo, su configuración como ciudad moderna no comenzó hasta el derribo de la muralla, ordenado en 1861. Cambió entonces Logroño radicalmente su fisonomía y, comprimido por el Ebro al norte y por la zona pantanosa de La Grajera al oeste, se expandió hacia el sur y, en menor medida, en el eje este-oeste. Se alinearon las calles y se abrieron nuevas vías, a la par que recibieron el beneficio del sistema de alcantarillado. El Espolón (Paseo de las Delicias) siguió la moda de los jardines urbanos y exteriorizó los deseos de la ciudad por mostrar su modernidad, de la que la definición de un coliseo de nueva planta se convertirá en otro ejemplo más en el camino de la construcción de la ciudad moderna. En 1862 se proyectaron la Plaza de Abastos y la Plaza de Toros, en 1863 se reformó la casa de los Condes de Superunda y se destinó a Casa Consistorial (actual Palacio de los Chapiteles), de 1864 fue el proyecto de la Casa de Beneficencia y de 1866 el del Hospital Provincial (que conllevó la demolición del patio de comedias de la Misericordia). Penetró Logroño de lleno en un ambicioso plan de obras públicas (reforma del puente de piedra, construcción del puente de hierro, Instituto de Segunda Enseñanza, Escuela Normal, Pantano de la Grajera y traída de aguas, Fábrica de Tabacos, construcción de cuarteles, estación de ferrocarril), debido en buena parte al "legado sagastino"<sup>20</sup>, y de arquitectura civil, pues en torno al ensanche del Espolón y a la carretera de Soria surgieron "hotelitos", mientras que otras zonas de la ciudad albergaron viviendas exentas para una sola familia y casas de vecindad. Para realizar las obras de infraestructura, el Ayuntamiento emprendió una política de empréstitos que permitiera la ejecución de los proyectos planteados.

En este contexto de configuración de la ciudad moderna surgió la necesidad capitalina y burguesa de levantar un nuevo coliseo, pero la precaria situación financiera de las arcas municipales lo impidió y el Consistorio no logró obtener permiso del Gobierno de la nación para endeudamientos de esta índole, pues el coliseo (como la plaza de toros) fue considerado "edificio lujoso". La edificación del coliseo quedó a merced de la iniciativa privada, aunque el Consistorio, consciente de la incidencia del teatro en el panorama sociocultural de la ciudad, impidió el acceso a especuladores y optó por la fórmula de la colaboración económica de la ciudadanía logroñesa, que Haro —con la ayuda decidida de su comercio— había adoptado con éxito para elevar su coliseo. Este proceso durará cuarenta años y será consumando en 1880.

---

<sup>19</sup> *Id.*, p. 103. Véase también Cegarra Pérez, 1991, p. 61-72.

<sup>20</sup> Véase Bermejo Martín, "El legado sagastino", en Sesma Muñoz, 1994b, p. 13-18.



A lo largo del siglo XIX el Ayuntamiento logroñés se enfrentó en tres ocasiones (1842-1843, 1858-1868 y 1877-1880) con el problema de levantar un nuevo edificio escénico. Los dos últimos períodos fueron de especial complejidad y ofrecen varias fases internas, acompañadas de un continuo deambular de planos y de arquitectos. Las dificultades económicas, circunscritas al extraordinario desarrollo urbano que protagonizó Logroño en el XIX, constriñeron su ejecución y se hallan en la base de ese largo peregrinar por el que discurrirá el proyecto de construcción del coliseo logroñés, hasta llegar a la conclusión del teatro Quintana, inaugurado en septiembre de 1880. En un principio alternó su nombre con el de Teatro Principal, que prefirieron los logroñeses, y pasó después, en 1901, a su denominación actual, Teatro Bretón de los Herreros, en honor del dramaturgo del mismo nombre nacido en Quel (La Rioja) en 1796 y fallecido en Madrid en 1873<sup>21</sup>.

Las páginas que siguen a continuación abordan los tres períodos o etapas de construcción del coliseo logroñés<sup>22</sup>, fallidos los dos primeros y triunfante, felizmente, el último. Cada uno de ellos con sus singularidades suministró la suficiente experiencia al Ayuntamiento logroñés para concretar el proceso y afirmar su decidida voluntad de construir el edificio teatral, símbolo de la modernización de una ciudad y reflejo de una época en la que el teatro no sólo contribuye "al recreo puro de sus habitantes sino al mejoramiento y suavidad de sus costumbres"<sup>23</sup>. Empezaba así una etapa fecunda de la historia de la ciudad de Logroño, en la que "el teatro instruye y moraliza recreando" y se eleva al nivel de "otra escuela pública".

## 4. Los proyectos del nuevo teatro

### 4.1 El proyecto de Matías Laviña Blasco (1842-1843)

Las primeras voces a favor de la construcción de un nuevo espacio teatral comenzaron a oírse en el inicio de la década de los años 40. Precisamente la desamortización de Mendizábal puso a disposición del municipio logroñés nuevos espacios urbanos, pues los inmuebles eclesiásticos solían estar acompañados de anexos, a modo de huertos, patios interiores o solares

<sup>21</sup> Jiménez Martínez (1990, p. 30), refiere que hubo una propuesta, que no triunfó, para denominarlo Teatro Figueroa.

<sup>22</sup> Véase Cerrillo Rubio, 1998, p. 143-162.

<sup>23</sup> Sesión capitular del día 29 de noviembre de 1862 (AML. Actas capitulares, 1862-1864, fols. 99v-100r).

contiguos. Uno de estos espacios fue el antiguo Palacio del Obispo, que ocupaba un solar en la Plaza Mayor paralelo a la catedral. Con el tiempo esta plaza recibirá diversos nombres, entre ellos los de la Constitución y del Mercado, que es el que ha llegado a nuestros días. Alguna de las calles de su perímetro original, como las de Mercaderes y Caballería, han mantenido su denominación —con muy ligeras variantes— hasta la actualidad.

El 23 de marzo de 1842 el Ayuntamiento debatió en firme la propuesta de "construcción de un teatro para las funciones dramáticas en el edificio que sirvió de palacio episcopal"<sup>24</sup>. El estado ruinoso del inmueble aconsejó su demolición inmediata y en éste y otros pormenores, como la participación de la Junta de Beneficencia del Hospital (a la vez patio de comedias) de la Misericordia en la construcción y gestión del nuevo teatro, se consumieron no pocos debates municipales. Matías Laviña Blasco (1796-1868), arquitecto municipal de nada desdeñable currículum, pues a su formación inicial en Zaragoza sumaba estudios en Roma, resultó el encargado de elaborar el proyecto y de redactar el pliego de condiciones. En agosto Laviña tenía concluido ya el plano, y el Consistorio le apremió con insistencia para que, "sin levantar mano", se dedicara a formular las condiciones de licitación para el remate de la obra, que, con algún retraso, se hará público el 14 de noviembre<sup>25</sup>.

El edificio del teatro quedó concebido con la estructura externa de una manzana de casas, con perímetro de 454 pies, dispuesto entre las calles de Caballería, Mercaderes y Calceterías. La fachada principal, compuesta por once arcos, se orientó hacia la Plaza Mayor. Aunque el resultado final del proyecto no lo podamos conocer con exactitud al no hallarse los planos en el Archivo Municipal de Logroño, de las condiciones de subasta deducimos que en su aspecto externo se trataba de un edificio de tres alturas, de elevación decreciente, que ofrecían abundantes balcones en su vista a la Plaza Mayor. Su interior quedaba distribuido en dos zonas principales, el escenario, de una anchura de 53 pies por 38 de fondo, y el salón de espectadores, de 40 por 40 pies. "Las pinturas, barnices, decoraciones, lienzos, telares, maquinas, etc. no entran en la contratación presente", por lo que no disponemos de noticia alguna del acabado final previsto para estos espacios. Dada la formación académica de Laviña, los datos que el propio arquitecto ofrece, el "pliego de condiciones" y su discurso ("Disertación sobre la mejor forma de Teatro")

---

<sup>24</sup> Sesión capitular del día 23 de marzo de 1842 (AML. Actas capitulares, 1842, fol. s.n.).

<sup>25</sup> AML. Sign. 177/3, IGE, 123/2.

para incorporarse como numerario a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, el aspecto del edificio hubo de inscribirse en la tendencia neoclásica<sup>26</sup>.

El presupuesto facilitado por Laviña no atrajo licitadores, pues sobre los 22.000 duros registrados se produjo un desfase de otros 6.000. Por ello, las ofertas que se presentaron resultaron inviables para la construcción del teatro y Laviña pagó su falta de cálculo con una destitución fulminante, a la que se añadía la drástica decisión del Consistorio de suprimir el cargo de arquitecto municipal<sup>27</sup>. El Ayuntamiento, que sólo disponía de un año para la ejecución del proyecto en el Palacio episcopal<sup>28</sup>, formuló la propuesta de elaborar un nuevo plano que no elevase el coste final a más de 20.000 ó 22.000 duros. La búsqueda de nuevo arquitecto coincidió con el comienzo de 1843. El arquitecto elegido resultó ser Juan Antonio Garaizábal, de Vitoria<sup>29</sup>, que se comprometió a revisar los planos de Laviña y a remodelarlos siguiendo el modelo del coliseo de Vitoria. Pero esta alternativa tampoco dio su fruto por el bajo presupuesto del que se disponía y la actuación de Garaizábal resultó frustrada. Por segunda vez recurrió el Consistorio logroñés a Laviña, para que rebajara la cantidad anterior a 18.000 ó 19.000 duros. Nuevos cálculos de Laviña dieron como resultado un presupuesto total de 452.204 reales y 32 maravedíes, muy por encima del capital disponible. Por todo ello, en febrero de 1843 se desestimó definitivamente la construcción del edificio del teatro y se destinaron las cantidades recaudadas a la ejecución de alguna de las obras públicas en las que se hallaba inmersa la ciudad, como la construcción de un puente sobre el Iregua y la reparación del puente de piedra sobre el Ebro<sup>30</sup>.

Los resultados de este primer intento por construir un coliseo moderno no pudieron ser más frustrantes: Laviña, herido en su competencia profesional y en su prestigio, propuso que se le repusiera en el cargo sin salario alguno, y vio aceptada su petición; y la Corporación municipal, por su parte, tuvo que autorizar "algunas reparaciones de poca monta que se consideran de

---

<sup>26</sup> Véase Cerrillo Rubio, 1993, p. 87.

<sup>27</sup> Sesiones capitulares de los días 21 de diciembre de 1842 (AML. Actas capitulares, 1842, fol. s.n.) y 4 de enero de 1843 (AML. Actas capitulares, 1843, fol. s.n.).

<sup>28</sup> El Palacio del Obispo procedió de los bienes eclesiásticos desamortizados. Fue adquirido por Cenón Adana, uno de los hombres influyentes de Logroño.

<sup>29</sup> Sesión capitular del día 11 de enero de 1843 (AML. Actas capitulares, 1843, fol. s.n.).

<sup>30</sup> Sesiones capitulares de los días 28 de enero de 1843 (AML. Actas capitulares, 1843, fol. s.n.) y 10 de febrero de 1843 (AML. Actas capitulares, 1843, fol. s.n.).

urgente necesidad"<sup>31</sup> en el patio de comedias del Hospital de la Misericordia. Esta fórmula de rehabilitación y de conservación a ultranza del antiguo edificio, como ya adelantamos, se practicará de forma sostenida entre 1843 y 1864, período en el que el estado del antiguo patio de comedias provocaba ya sonrojo en la conciencia cívica de los logroñeses. A este respecto son significativas las manifestaciones del propio Alcalde en la "Memoria" de 13 de enero de 1863 que presentó al Ayuntamiento:

No hay forastero a quien no llame la atención que la misma morada que la caridad ha levantado para acoger al pobre enfermo desvalido, sirva a los espectáculos escénicos, pudiéndose ofrecer con frecuencia, como se ofrece, una sociedad que vive, bulle, se divierte y goza, cerca de otra paciente, que muere, llora y sufre. ¿A qué persona, amante del buen nombre del pueblo que le vio nacer o que eligió por adoptivo suyo, no parecerá vergonzoso no poder asegurar que el teatro de esta ciudad está apartado de la morada del dolor y de la agonía, y que es decente siquiera, y no completamente indigno del siglo y algo a propósito para los espectáculos escénicos? Pero, señores, dolor causa decirlo, además de carecer de todas las condiciones de teatros, es para el que ama nuestra ciudad, como todos la queremos, un motivo constante de sonrojo. Yo, por mí hablo, más que presenciar espectáculos en edificio tal, quisiera ver desmanteladas sus paredes o reducidas a más humildes funciones.<sup>32</sup>

#### 4.2 Los proyectos de Jacinto Arregui y de Andrés Coello (1858-1868)

Nunca se mantuvieron apagados los ecos sobre "la necesidad y conveniencia de construir un teatro cómico". Si acaso, despertaron con mayor fuerza en 1858. Arranca así la segunda fase de la historia para la construcción de un nuevo coliseo logroñés. A los viejos argumentos sobre las necesidades capitalinas de Logroño ("dama muy bien calzada pero mal vestida") y las de su población para disponer de un edificio teatral digno que hiciera olvidar las miserias de un patio de comedias integrado en el recinto del Hospital ("no hay un logroñés que no haga votos fervientes por la inmediata desaparición del repugnante contraste que forma una localidad destinada al recreo dentro del mismo albergue en que los desvalidos padecen y agonizan"), se añadió en estas fechas el de la inmediata desaparición del mismo patio de comedias, pues la remodelación del Hospital de la Misericordia se concibió con el criterio único de convertirlo en Casa Provincial de la Sanidad y a él hubieron de subordinarse todos los espacios internos hábiles, incluido el teatral. Gregorio Martínez y Luco, alcalde constitucional de Logroño, presidió la

<sup>31</sup> Sesión capitular del día 1 de mayo de 1844 (AML. Actas capitulares, 1844, fol. s.n.).

<sup>32</sup> Archivo Municipal de Logroño. Sign. 310/25, IGE, 256/5.

sesión municipal de 26 de septiembre de 1858, que comenzó con un preámbulo bien significativo sobre el estado de la cuestión:

Es tan antigua y tan generalmente sentida en esta capital la necesidad de un teatro cómico que corresponda a las exigencias de la época y al aumento de la población, que ya en 1843 el celoso y entendido Ayuntamiento que regía entonces los destinos de esta ciudad determinó de consuno, con la diligente e ilustrada Junta Municipal de Beneficencia, construirlo en la plaza de la Constitución. Causas que no es de este momento examinar, sabidas de todos por otra parte, hicieron fracasar aquel atinado proyecto. Posteriormente el teatro que existe en el Hospital Civil recibió todas las mejoras de que es susceptible, y ni aun así reúne las condiciones indispensables en una capital de provincia en pleno siglo XIX. Pero aunque las reuniese, la ciudad de Logroño no podría dispensarse de edificar otro, en razón a que el actual desaparecerá tan pronto como se dé comienzo a la proyectada Casa Provincial de Caridad. Supuesta, pues, la urgente necesidad de proporcionar un nuevo teatro, el Excmo. Ayuntamiento constitucional, que me honro de presidir, solicito siempre por el bienestar de sus administrados, no ha podido menos de dirigir su atención a este importante asunto.<sup>33</sup>

Nuevos argumentos vinieron a añadirse a los ya citados de las necesidades cívicas y arquitectónicas de la capital, entre ellos los de la utilidad moral y social de la representación teatral. Con un punto de vista que corresponde al arte neoclásico y al espíritu político de la Ilustración, el propio Ayuntamiento logroñés apuntó inicialmente tres conceptos didácticos que se desprendían de las representaciones teatrales, como eran la instrucción, el entretenimiento y la moralidad, para reforzar después, en 1865, este criterio con declaraciones más contundentes:

[...] el teatro, escuela práctica donde concurren las clases todas de la sociedad, es un poderoso elemento de instrucción en que se aprende, a la vez que el ánimo se deleita, el aborrecimiento del vicio y se adquiere el deseo de imitar las acciones nobles y elevadas.<sup>34</sup>

Desde perspectivas varias, pues, el Consistorio logroñés argumentó con reiteración las virtudes del levantamiento del nuevo edificio teatral, necesario para la consolidación de la capitalidad, pero consciente, a su vez, de las dificultades económicas, patentes en el anterior proyecto de construcción del coliseo y causantes de no pocos contratiempos. Por ello, la primera

---

<sup>33</sup> Sesión capitular del día 26 de septiembre de 1858 (AML. Actas capitulares, 1858, fols. 182r-185r.).

<sup>34</sup> "Logroño. Año de 1865. Memoria leída por el Sr. Alcalde Constitucional en sesión extraordinaria de 24 de abril de 1865, para probar la necesidad del empréstito de 1.000.000 de reales para la construcción de un teatro" (AML. Sign. 177/3, IGE, 123/2.).

preocupación fue la presupuestaria y en ella se centró el primer debate municipal de esta etapa, que versó sobre la financiación de la nueva iniciativa. Se propuso "el levantamiento de un empréstito de 800.000 reales por acciones de 2.000, subdivididas en medias y cuartos, para ponerlas al alcance de todas las fortunas, con interés anual de 6% realizables en tres años y amortizables en los 20 siguientes"<sup>35</sup>. Como medida complementaria se estableció un listado de más de cuatrocientas personas, logroñeses notables y potenciales accionistas, a los que se enviaron papeletas como suscriptores<sup>36</sup>. Con la implicación de Espartero, siempre atento a su ciudad, de Clemente Mateo Sagasta, padre de don Práxedes, Guillermo Navarro Villoslada, Vicente Rodríguez Paterna, Ildefonso Zubía o el Marqués de San Nicolás en el proyecto, el Ayuntamiento logroñés buscó el respaldo colectivo de la burguesía logroñesa y su colaboración económica, vital para la ejecución del proyecto, pues el edificio teatral compartía su ejecución con otros "equipamientos públicos" que eran considerados como obras de primera necesidad para el desarrollo moderno de la urbe, mientras que el teatro y la plaza de toros recibían la ya referida valoración de "edificios lujosos". Recordemos nuevamente que éste fue el periodo concreto en que Logroño perdió su concepción medieval de ciudad amurallada, se redistribuyó y se abrió a nuevos espacios, por lo que hubo que proceder a la reordenación de la ciudad antigua, con alineamiento de calles, derribo de muralla y de casas, trazado de nuevos viales, apertura de comunicaciones y creación general de infraestructuras<sup>37</sup>. Un ambicioso plan urbanístico, con dotación de nuevos espacios y edificios públicos, se forjó en la mente de la municipalidad. En él destacaba el cerramiento de paseos (el llamado de los Reyes o de las Delicias), la habilitación de edificios (el palacio de los Chapiteles para Casa Consistorial, la sede episcopal para morada del Obispo de la diócesis, la conversión de la Colegiata en Catedral), la conclusión de la Plaza de Abastos y la propuesta de construcción de una serie de nuevos edificios (cuartel de caballería e infantería, alhóndiga municipal, matadero y dos escuelas, una de párvulos y otra elemental). El coste de esta transformación fue tan enorme que el Ayuntamiento tuvo que recurrir en 1863 a un empréstito de 2.000.000 de reales, cantidad en la que no quedaba computado el coliseo. Era consciente, no obstante —y así queda recogido—, de que semejante transformación urbana entraba dentro de la "realización de proyectos quiméricos", pues la cantidad que se necesitaba rebasaba con creces los 2.000.000 de reales y se acercaba a los 5.000.000, que resultaba una

<sup>35</sup> Sesión capitular del día 26 de septiembre 1858 (AML. Actas capitulares, 1858, fols. 182r-185r).

<sup>36</sup> La papeleta de suscripción del Duque de la Victoria, una de las primeras emitidas, lleva fecha de 29 de diciembre de 1858. "Año de 1859. Papeletas para la suscripción con objeto de construir un Teatro cómico en esta capital" (AML. Sign. 177/2, IGE, 123/1bis.).

<sup>37</sup> Véase Cerrillo Rubio, "Logroño: de población amurallada a ciudad abierta (1833-1875)", en Sesma Muñoz, 1994a, p. 373-381.

inversión nacida desde la ilusión y los buenos deseos de la municipalidad logroñesa para transformar la urbe, pero que carecía de posibilidades reales<sup>38</sup>.

En la precisión de cuestiones previas pasaron dos largos años. En reunión de 1º de febrero de 1861 el Ayuntamiento debatió sobre los posibles lugares de ubicación del nuevo teatro<sup>39</sup>. En octubre volvió a replantear la situación financiera y decidió abrir una suscripción popular para la construcción de los "edificios de lujo", el teatro y la plaza de toros. La modalidad elegida para la financiación del coliseo fue la de la emisión de acciones de 500 reales de vellón, sobre las que el Ayuntamiento garantizó el 5% anual. El principal de la acción permitió el acceso generalizado de la ciudadanía a la suscripción. Se avanzó a la vez en la definición de la tipología del edificio, al solicitar información sobre las características de teatros recientemente construidos, caso de los de Valladolid y de Gijón, que pasaban por contar con los recursos técnicos más modernos. El teatro "Lope de Vega", de moderna y magnífica fábrica, acababa de ser inaugurado en Valladolid y se pretendió estudiar sus planos para valorar la conveniencia de adecuarlo, limitando sus dimensiones, a Logroño. El modelo del teatro "Jovellanos" de Gijón, proyectado por el arquitecto Andrés Coello y que suponía "una reproducción en pequeño de los reales de Berlín y de Madrid", fue rápidamente descartado por las limitaciones de su aforo.

Surgieron, sin embargo, nuevos problemas, uno de los cuales afectó nuevamente al arquitecto municipal, quien, al recibir el encargo de levantar los planos y el pliego de licitación, argumentó que se trataba de "un trabajo extraordinario y que como tal debe satisfacerse, según lo han hecho algunos ayuntamientos de Andalucía a los que ha servido"<sup>40</sup>. Recaía entonces el cargo en la persona de Manuel Heredia y Tejada, que había formado los planos de los teatros de Jerez y Cádiz, y, era, por ello, profesional cualificado para la empresa logroñesa. El 14 de febrero de 1863 Heredia y Tejada acuerda con la Comisión de Policía Urbana el programa de distribución interior del teatro de nueva planta. Sin embargo, la documentación recoge las reticencias del arquitecto para realizar gratuitamente el encargo de formación del proyecto. Sus objeciones acabarán originando la redefinición del cargo de arquitecto municipal y la búsqueda del nuevo facultativo que se haga cargo del proyecto. La voluntad municipal queda de manifiesto en afirmación de su alcalde, José Apellániz, que a finales de 1863 expone:

---

<sup>38</sup> "Expediente y Memoria del Alcalde de la Ciudad de Logroño acerca del empréstito de dos millones de reales" (AML. Sign. 310/25, IGE, 256/5).

<sup>39</sup> Sesión capitular del día 1º de febrero de 1861 (AML. Actas capitulares, 1861, fols. 34v-35r).

<sup>40</sup> Sesión capitular de 14 de febrero de 1863 (AML. Actas capitulares, 1862-1864, fols. 163v-164r).

Tengo la esperanza de que no ha de pasar el año de 1863 sin que el teatro dedicado al nombre de Bretón de los Herreros, príncipe de nuestros ingenios dramáticos contemporáneos e hijo de la Rioja, empiece a levantarse con majestad, atestiguando que la ciudad de Logroño no queda rezagada en el camino de los adelantos del siglo.<sup>41</sup>

Entre dilaciones y conflictos salieron a la luz nuevas propuestas, alguna de ellas de carácter especulativo, que no hicieron sino distraer la atención y los esfuerzos del Consistorio. Destaca a este respecto la debida a Manuel Martínez y Verde, quien, al fijar las condiciones de gratuidad del suelo municipal, de rentabilidad económica de la inversión y de monopolio de la posterior explotación comercial durante un periodo de veinte años, primó la rentabilidad inversora de su propuesta y la convirtió en inviable. Algunos teatros, como el de Valladolid, con capacidad para 1.500 espectadores, se habían elevado a través de la iniciativa de particulares, pero el Ayuntamiento logroñés rechazó esta vía y optó por la construcción del coliseo desde una sociedad municipal y con una amplia participación ciudadana<sup>42</sup>.

Apremiado por estas dilaciones, el Ayuntamiento dispuso, en sesión de 12 de noviembre de 1864, una comisión que allanase "cuantos obstáculos puedan presentarse que impidan la edificación de que se trata". Inmediatamente se solicitó información a "La Peninsular", compañía de seguros con sede en Madrid, sobre las condiciones de crédito para el levantamiento del edificio. La carta de respuesta de la compañía lleva firma de su titular, el pamplonés Pascual Madoz (1806-1870), conocido político español y autor del voluminoso *Diccionario geográfico*, fuente estadística fundamental para el conocimiento de la España de la primera mitad del XIX. En paralelo, se buscó arquitecto, cargo que recayó finalmente en Jacinto Arregui, arquitecto provincial, a quien se solicitó "si se compromete a formar el proyecto de teatro para fines de febrero de 1865"<sup>43</sup>. Respondió afirmativamente Arregui el 15 de diciembre y a final de mes se estableció el acuerdo definitivo.

El "Programa para la construcción del teatro" determinó su ubicación en el edificio ocupado por la Alhóndiga municipal, junto al antiguo convento del Carmen. "La fachada principal se establecerá al frente del paseo del Espoloncillo, la posterior al de la carretera de Madrid, las laterales sobre las calles de la Ronda del muro y la nueva proyectada". La proximidad

---

<sup>41</sup> AML. Sign. 310/25, IGE, 256/5.

<sup>42</sup> Sesión capitular del día 2 de abril de 1864: "Exposición de D. Manuel Martínez y Verde proponiendo edificar un teatro en esta capital arreglado al gusto y adelantos de la época..." (AML. Actas capitulares, 1862-1864, fol. 271r-271v).

<sup>43</sup> Sesión capitular del día 29 de noviembre 1864 (AML. Actas capitulares, 1862-1864, fols. 376r-377r).



del Instituto (el actual I.E.S. "Práxedes Mateo Sagasta") obligó a la redefinición de los espacios resultantes:

Para la debida separación del Instituto y del nuevo edificio se dejará una calle de seis metros de latitud cerrada por sus extremos con una verja. La fachada principal se establecerá al frente del paseo del Espoloncillo, la posterior al de la carretera de Madrid, las laterales sobre las calles de la Ronda del muro y la nueva proyectada.<sup>44</sup>

El criterio fundamental del "Programa" fue la austeridad constructiva ("Los materiales que han de entrar en esta construcción deben ser los que proporciona con abundancia el país" [...] "Las fachadas no deben presentar una rica decoración"), reflejo de la contención económica que se deseaba mantener ("que se tenga en cuenta la economía que debe siempre reinar en todo aquello que no esté en relación con las construcciones más importantes de esta ciudad")<sup>45</sup>. Se estableció, por fin, un presupuesto inicial ligeramente superior al millón de reales para levantar un coliseo con una capacidad de 800 localidades.

Una vez definidos anteproyecto y presupuesto, el Ayuntamiento buscó la financiación. Isidro Martínez Bretón, industrial vinatero que aprovechará el ensanche de Logroño para construirse en 1864 un hotelito frente al Espolón, ofreció un empréstito de 1.000.000 de reales y expuso sus condiciones, que el Ayuntamiento hizo suyas en una memoria explicativa que resume las vicisitudes teatrales logroñesas, desde mediados del siglo XVII, "cuando apenas en España había algunos coliseos, llamados entonces *corrales de las comedias*", hasta el siglo presente, en el que "las Corporaciones municipales que nos han venido representando [...] con un celo incansable han intentado muchas veces la realización del proyecto de que me ocupo"<sup>46</sup>.

Con todo, no habían acabado aquí los problemas previos. Miembros del Consistorio se hicieron eco de una corriente de opinión cívica que valoraba negativamente el levantamiento del teatro en El Espoloncillo, con el argumento de que la calle resultante entre el Teatro y el Instituto nacería angosta. La Dirección General de Instrucción Pública se había pronunciado en el mismo sentido negativo. Así que se volvió a proponer el solar del Palacio del Obispo como lugar para

---

<sup>44</sup> AML. Sign. 177/3, IGE, 123/2.

<sup>45</sup> "Programa para el estudio del proyecto de un teatro que debe construirse en esta ciudad de Logroño" (AML. Sign. 177/3, IGE, 123/2).

<sup>46</sup> "Logroño. Año de 1865. Memoria leída por el Sr. Alcalde Constitucional en sesión extraordinaria de 24 de abril de 1865, para probar la necesidad del empréstito de 1.000.000 de reales para la construcción de un teatro" (AML. Sign. 177/3, IGE, 123/2).

ubicar el teatro. De ello resultó una nueva medición de El Espoloncillo, una interrupción de los trabajos de Arregui y un retraso añadido que llevó hasta finales de mayo de 1865.

En junio el Ayuntamiento logroñés dirigió instancias al Gobernador civil y a la reina Isabel II en las que pidió autorización para solicitar el empréstito de 1.000.000 de reales, instancias que recibieron en septiembre respuesta negativa, "toda vez que no puede dársele curso por no estar previamente aprobado el proyecto, condiciones facultativas y presupuesto especial de la obra"<sup>47</sup>. Por esta razón, en enero de 1866 el Consistorio instó a Arregui mediante escrito a que concluyera y entregara los planos, a lo que el arquitecto respondió excusando el retraso por el exceso de trabajo al que le sometían los muchos proyectos provinciales en marcha y prometiendo concluir el trabajo para mediados de marzo. Los planos sufrieron más de un año de retraso respecto al plazo inicial, estimado en 1864, y la Municipalidad se inquietó, por lo que dirigió un escrito conminatorio a Arregui haciéndole saber "que si para el día 31 del presente mes no da concluidos los citados planos, puede desde luego suspender su formación, quedando a cargo de S.S. buscar otra persona que los forme"<sup>48</sup>. Arregui respondió citando pormenorizadamente la relación de encargos "oficiales" que había recibido del Ayuntamiento de Logroño y que se habían interpuesto en la elaboración definitiva de los planos del teatro, que —no se olvide—, era una construcción "lujosa" y no dispuso nunca de financiación estable. Añadió, además, que no formaban parte de las obligaciones legales de un "arquitecto de provincia" y que sólo el deseo de servir al municipio le había llevado a aceptar el proyecto teatral. En abril de 1867 el Ayuntamiento volvió a dirigirse, como hiciera dos años atrás, al empresario Martínez Bretón para solicitarle de nuevo el empréstito de 1.000.000 reales. Le hizo saber que "los planos, presupuesto y condiciones facultativas que forman en conjunto el proyecto para la construcción de un teatro en esta capital" estaban "para concluirse". Pero, para desesperación del Ayuntamiento, no se concluían, y en octubre se vio obligado a comunicar oficialmente a Arregui su cese "en la formación de planos para un teatro en esta capital"<sup>49</sup>. Nuevamente, la carencia de recursos municipales y la ambición de convertir Logroño en una ciudad moderna causaron la destitución del arquitecto, víctima de su propio esfuerzo, pues la contribución de Arregui a la modernización de Logroño resulta innegable desde nuestra actual perspectiva (Plaza de Abastos y Plaza de Toros, proyectos ambos de 1862; Casa de la Beneficencia, 1864; Hospital Provincial, 1866; Escuela de Párvulos, etc.) y convierte su figura en uno de los grandes ejecutores de la urbe moderna.

---

<sup>47</sup> Carta del Gobernador civil al Ayuntamiento, de 18 de septiembre de 1865 (AML. Sign. 177/3, IGE, 123/2).

<sup>48</sup> Carta del Ayuntamiento a Jacinto Arregui (AML. Sign. 177/3, IGE, 123/2).

<sup>49</sup> Sesión capitular del día 12 de octubre de 1867 (AML. Actas capitulares, 1867, fol. 102v).

Pero el Ayuntamiento no se dio por vencido, pues el levantamiento de un teatro para Logroño se había interiorizado como una dotación indispensable no sólo para reafirmar su condición capitalina sino también para equipararse con ciudades cercanas reputadas por sus modernos coliseos y la actividad que desarrollaban:

Entre las obras que más deben llamar la atención del Municipio se cuentan el teatro, alhóndiga, matadero, continuación de la plaza de abastos, traídas de aguas a la población y alineación de la calle de los Abades [actual Sagasta], pues unas tienden a mejorar los adelantos intelectuales y las otras a fomentar los intereses materiales...<sup>50</sup>

Por medio de Juan Morán Labandera se dirigió a Andrés Coello, arquitecto de cierto renombre afincado en Madrid. Coello había sido condiscípulo del padre de Morán Labandera y, a la vez, profesor de éste, que cumplía por entonces las funciones de arquitecto municipal en Logroño. Coello había ejercido como secretario de la Escuela de Arquitectura antes de desempeñar el puesto de conservador del Teatro Real en 1858. De este modo, a finales de 1867, el Ayuntamiento solicitó a Coello que se hiciera cargo del proyecto del teatro logroñés<sup>51</sup>.

Coello se comprometió en la definición del anteproyecto tomando como base el teatro "Jovellanos" de Gijón, que él mismo había diseñado años atrás. El Ayuntamiento examinó los materiales remitidos y encargó a Coello la obra, no sin advertirle "que se desea saber antes su coste [el de los planos], así como el tiempo que tardará en entregarlos, advirtiéndole se desea que quepan de 800 a 900 personas y que la obra se haga con la economía posible"<sup>52</sup>. En carta posterior le añadió: "El coste del teatro deseamos no pase de 30.000 duros, sin contar las decoraciones"<sup>53</sup>. El anteproyecto económico, desglosado en reales, lo remitió Coello en febrero de 1868, reduciendo en más de mil duros la cantidad fijada por el Consistorio y estableciendo en 844 las localidades definitivas. Por último, cifró en 40.000 duros (o 60.000 escudos) el coste total de la obra, cantidad en la que quedaron incluidos los decorados, telar, maquinaria, pintura del techo de la sala, alumbrado y demás útiles para el funcionamiento del teatro<sup>54</sup>.

Coello trabajó con rapidez y el 30 de abril de 1868 ofreció al Ayuntamiento de Logroño la Memoria facultativa. En la introducción hizo constar que

---

<sup>50</sup> Sesión capitular de 25 de mayo de 1867 (AML. Actas capitulares, 1867, fols. 53v-56r.).

<sup>51</sup> AML. Sign. 177/3, IGE, 123/2.

<sup>52</sup> Sesión capitular del día 30 de noviembre de 1867 (AML. Actas capitulares, 1867, fol. 124v).

<sup>53</sup> Carta del Ayuntamiento a Andrés Coello, de 17 de diciembre de 1867 (AML. Sign. 177/3, IGE, 123/2).

<sup>54</sup> AML. Sign. 177/3, IGE, 123/2.

no se trata de erigir un edificio monumental ni magnífico, sino un teatro modesto y sin pretensiones en que sólo se trata de proporcionar a la población el recreo y grato solaz de las representaciones líricas o dramáticas, y dotarla de un edificio que en el estado de cultura e ilustración de la sociedad es hasta cierto punto una necesidad social, aun en pueblos de menos categoría e importancia que la capital de la Rioja. De consiguiente, yo, al desarrollar mi pensamiento, no he podido ni debido remontarme a sublimes consideraciones ni tratar de inspirarme con los modelos de teatros de primer orden, antiguos y modernos, extranjeros y nacionales, sino limitarme a disponer un teatro cómodo y en lo posible bonito y elegante.<sup>55</sup>

Valoró a continuación Coello las pautas generales que debían caracterizar al coliseo logroñés, como comodidad, ornato y solidez, para penetrar después en los pormenores de plantas, alturas, entradas y salidas, escaleras y pasillos, anfiteatros y palcos, platea y escenario, decoración y características de construcción. El vestíbulo, por ejemplo, debía disponer de dos hornacinas, "para colocar en ellas las estatuas de la Comedia y de la Tragedia, v. g., o los bustos de Lope de Vega, primero de nuestros autores dramáticos antiguos, y el de Moratín, el primero de los modernos". De entre el conjunto de precisiones técnicas llama la atención el diseño de la planta de la platea, articulada bajo el método de la herradura del arquitecto Albert Cavós, con el que Coello persiguió condiciones óptimas de acústica y perspectiva lateral. Un "pliego de condiciones" muy detallado completó la "memoria" de Andrés Coello.

El 8 de mayo el "joven" Sagasta recogió en la casa madrileña de Coello la redacción definitiva de la memoria, los presupuestos y los pliegos de condiciones, y el día 11 partió con ellos de regreso a Logroño<sup>56</sup>. A finales de junio la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando aprobó los planos. Sólo quedaba pendiente la financiación y el Consistorio gestionó en junio un empréstito de 60.000 ducados<sup>57</sup>. Con fecha de 12 de septiembre, el Ayuntamiento solicitó a la Reina permiso para contratar la suma citada, pero no recibió autorización, pues el país estaba inmerso en los sucesos del 19 de septiembre que conllevaron la abdicación de Isabel II. En este contexto general el Ayuntamiento no pudo gestionar el empréstito y el proyecto de Coello quedó definitivamente postergado. Concluía así la segunda etapa para edificar el coliseo logroñés. De la documentación conservada sobre este proyecto se desprende también la concepción neoclásica del coliseo, acorde con otros proyectos de Coello, como el Teatro Jovellanos (1851-1853), hoy desaparecido, o el Ayuntamiento de Gijón (1853-1858).

---

<sup>55</sup> "Teatro de Logroño. Memoria facultativa" (AML. Sign. 177/3, IGE, 123/2).

<sup>56</sup> Carta de Andrés Coello al Ayuntamiento, de fecha 19 de mayo de 1868 (AML. Sign. 177/3, IGE, 123/2).

<sup>57</sup> AML. Sign. 177/3, IGE, 123/2.

#### 4.3 Los proyectos de Francisco de Luis y Tomás y de Félix Navarro (1877-1880)

El 12 de octubre de 1877 el Ayuntamiento de Logroño, presidido por el Marqués de San Nicolás, expuso en una memoria la necesidad de construir un teatro, demanda ya histórica que se venía repitiendo incesantemente desde 1842. Aunque el núcleo de la memoria lo constituye una exhortación vehemente a la ciudadanía para que contribuya económicamente a la financiación de un proyecto tan ansiado como hasta entonces insuperable, el escrito cumple para nosotros las funciones de detallada crónica interna de los fallidos intentos municipales para levantar el edificio teatral. Precisamente su valor como testimonio histórico sirvió de preámbulo al Consistorio para dar a conocer a los ciudadanos las ventajas culturales del teatro, "alimento del espíritu", y la imposibilidad de recurrir a capital privado para su financiación, por lo que se ofreció una suscripción pública de títulos entre el vecindario a razón de 500 reales, pagaderos en tres anualidades. Como recompensa honorífica, se propuso publicar la lista de benefactores en el Boletín de la Provincia, a la vez que se recurrió a un lema de Juan Nicasio Gallego (1777-1830), patriota y liberal doceañista: "Feliz aquél que ama a su pueblo y le ensalza a la vez". El Ayuntamiento mandó imprimir la memoria, para que circulara, e hizo bando público de su contenido<sup>58</sup>.

Entre los casi doscientos suscriptores iniciales figuraron los políticos locales más importantes, con los que La Rioja se incorporará de lleno a la vida nacional, como Práxedes Mateo Sagasta (1825-1903), su hermano político Hipólito Rodrigáñez, Amós Salvador, el general José Gutiérrez de la Concha, marqués de la Habana, el Conde de Xiquena (ministro de Fomento en uno de los gobiernos de Sagasta), su yerno Javier de Eulate o su cuñado Vicente Fernández de Urrutia, ilustres ejemplos de la implicación de los liberales riojanos en el proyecto del coliseo logroñés. Lo mismo ocurrió con empresarios vinateros, como el marqués de Murrieta, que había adquirido la finca Igay, cerca de Logroño, para dedicarla a la plantación de viñedos, y Saturnino Íñiguez Bretón, sobrino y heredero de Isidro Martínez Bretón. Colaboraron desde otras instancias ciudadanos destacados, como D. Diego de Francia, marqués de San Nicolás (1824-1903), que regentó la alcaldía logroñesa durante catorce años, el doctor Ildelfonso Zubía o Saturnino Ulargui. Ya retirado en Logroño de sus actividades militares y políticas, el Príncipe de Vergara adquirió dos de los títulos<sup>59</sup>. Políticos, empresarios y burgueses se aliaron, pues, para conceder a Logroño un edificio singular, emblema de la ciudad moderna. Se obtuvo así una primera emisión de 330

<sup>58</sup> AML, IGE, 414/1.

<sup>59</sup> La colaboración de Baldomero Fernández Espartero (1793-1879) en proyectos logroñeses fue una constante en sus años de residencia en la capital riojana.

títulos o participaciones, bajo la fórmula de anticipo de capital, reintegrable y sin interés, efectivo en tres años a partes iguales, lo que proporcionó un capital inicial de 165.000 reales. A esta remesa de títulos siguieron otras a lo largo de 1878. La prioridad de consolidar el capítulo financiero, fallido en tentativas anteriores, dominó en este año de 1878 sobre otros aspectos (lugar, proyecto, planos, etc.), pues el Ayuntamiento, desde su inmediata experiencia en la gestión de la infraestructura del Logroño moderno, los consideró de menor complejidad.

Precisamente por ello, desde una "comisión especial" nombrada al efecto, se informó en junio al Consistorio sobre el emplazamiento más adecuado para el coliseo y se decidió

que realizándose en la calle Mayor y en el sitio indicado por todos en conversaciones particulares, se haría menos costoso y se llevaría la vida que necesita llevarse a un punto de la población extremadamente abandonado con lastimoso daño de tantas propiedades, dignas como todas de la consideración del Municipio. Declarado suficientemente discutido el punto, se acordó por unanimidad que el teatro se edifique en la línea de la acera del mediodía de la calle Mayor, centrandó su fachada principal con la prolongación de la calle que ha de abrirse para completar la de los Abades.<sup>60</sup>

Resultó elegido un espacio acotado entre los números 101, 103 y 105 de la calle Mayor, y los números 75, 77 y siguientes de la calle Ruavieja. En su lugar se levantaban varias casas y la antigua posada de San Antón, inmuebles que el Ayuntamiento pretendía derribar para convertir en un solar único, de orientación norte-sur y con acceso desde dos de las vías principales, Ruavieja y Mayor, en disposición similar a la del cercano Liceo. No obstante, en diciembre, los hechos habían discurrido de modo menos favorable de lo esperado y, al carecer el Ayuntamiento de capital suficiente (pues el sistema de suscripción de títulos sólo permitió recaudar 120.000 reales), no pudo hacer frente a la compra de los inmuebles e intentó que sus propietarios los cedieran "por la renta que hoy obtienen, a condición de consignarla en los presupuestos municipales y de amortizar el capital en los años o plazos que se convengan". Ante las dificultades económicas insalvables, el Ayuntamiento arbitró un nuevo procedimiento:

consiste en abrir un concurso para la presentación de proyectos y ceder la obra al que mejores condiciones reúna, entregándole como subvención el solar y los 6.000 duros de la suscripción obtenida. [...] Por este sistema podrá conseguirse llevar a buen término un asunto de tanto interés para esta capital de provincia, que carece hace muchos años de un coliseo dramático, con sorpresa de los extraños y sentimiento de sus habitantes, y de otro modo tendremos que resignarnos a vivir por espacio de muchos años sin el teatro, verdadera escuela de las costumbres y centro de reunión en

---

<sup>60</sup> AML, IGE, 414/1.

donde el ánimo se deleita y se hacen más íntimas las buenas relaciones que deben existir entre los habitantes de los pueblos.<sup>61</sup>

En sesión de 15 de marzo de 1879 se dio cuenta de las diligencias efectuadas sobre la ubicación del espacio teatral. Los herederos de los inmuebles que ocupaban la posición central del solar (Mayor, 103 y Ruavieja, 77) se negaron a vender, con lo que el Ayuntamiento se encontró con un problema inesperado. En abril se constató que las dificultades iban en aumento. De las mediciones hechas por el arquitecto municipal, Francisco de Luis y Tomás, se dedujo que el coliseo sólo podía contar con 550 entradas y que, para ampliar este aforo, sería necesario adquirir la casa situada en Mayor, 99. Todo ello elevaba el gasto final del conjunto de fincas expropiadas a 55.000 pts., cantidad que el Consistorio consideró inasequible. Este cúmulo de imprevistos llevó al Ayuntamiento a la reunión urgente de la tarde del 16 de marzo para "pensar en un nuevo solar donde, con mejores condiciones y más economía, pudiera hacerse el emplazamiento del teatro"<sup>62</sup>. Se pasó entonces revista a todos los lugares posibles (antigua posada de La Penitencia, Alhóndiga, Espoloncillo, jardines de las Delicias), ubicaciones descartadas en proyectos anteriores. Al final se optó por "un terreno enclavado entre la Ronda del Muro de San Blas y el camino interior de la Estación, accesible por varios puntos y muy principalmente por la anchurosa calle de los Abades y por el Arco de San Blas", que, a pesar de las preferencias por el solar de la calle Mayor, acabará convirtiéndose en la ubicación definitiva. No resulta por ello sorprendente que, dada la búsqueda a ultranza de emplazamiento teatral y de las distintas opciones de desarrollo urbano que la elección comportaba, el 5 de abril vuelva a considerar el Consistorio el emplazamiento de la calle Mayor, que con las casas añadidas (Mayor 99, 101, 103, 105 y 107 y Ruavieja 71, 73, 75, 77, 79 y 81), hacía llegar el aforo hasta las 680 localidades.

Al negarse a vender los propietarios citados, el 19 de abril se optó definitivamente por el solar de la Ronda de San Blas y se trabajó sin interrupción en el expediente administrativo. El 24 de abril se dio a conocer el pliego de condiciones y el 1º de mayo se inauguró el concurso que convertía el mes de junio en el de presentación de proyectos para la fábrica del teatro, cuya duración se estableció en un año. La cesión del terreno, la subvención de 6.000 duros recuperables y la intención de que el teatro acabara siendo de propiedad municipal figuraron entre las condiciones añadidas. Sin embargo, las nuevas condiciones alteraron las iniciales, entre las que figuraba la gestión de la obra por parte de una sociedad municipal, con lo que ahora pasaba a manos privadas. Ello originó nuevos problemas con los suscriptores, que nunca

---

<sup>61</sup> *Ibid.*

<sup>62</sup> *Ibid.*

desearon que el capital de los títulos concertados revirtiera en beneficio particular. Para conseguir la máxima difusión del concurso, se dio traslado del anuncio a *La Gaceta de Madrid*.

El 30 de junio, a punto de expirar el plazo de la convocatoria, se presentó un único concursante. Fue Félix Navarro, arquitecto aragonés, que ofreció un proyecto que introducía condiciones propias. Ante la situación generada, el Ayuntamiento las aceptó y Navarro pasó a convertirse en concesionario, arquitecto y contratista del proyecto definitivo de ejecución del coliseo logroñés<sup>63</sup>.

A pesar de su juventud, Félix Navarro Pérez (1849-1911) era por entonces un profesional dotado de cierta experiencia. A su cargo de arquitecto de la Diputación de Zaragoza sumaba un currículum muy prestigioso, con cargo de profesor en la Escuela de Arquitectura de Madrid y proyectos en el extranjero. De hecho, Navarro había trabajado en Boston, donde intervino en la reconstrucción de la ciudad, destruida parcialmente por un incendio. Después realizará una obra amplia, en particular, en Zaragoza. Entre 1885 y la fecha de su muerte sumó 197 proyectos. Entre los edificios que proyectó destacan el Palacio de Miguel Larrinaga (1901), considerado el mejor ejemplo de "eclecticismo zaragozano"<sup>64</sup>, y el derribado teatro Pignatelli. Pero quizás su obra más conocida sea el Mercado Central de Zaragoza (1902-1903)<sup>65</sup>, en cuya definición siguió las enseñanzas de la exposición internacional de París de 1900, en particular las referidas al uso del hierro.

Consciente del vencimiento del plazo, Navarro solicitó en julio de 1879 al arquitecto municipal que procediera a delimitar el solar, asignando 24 metros de fachada a la calle de las Escuelas y un fondo de 40 metros. De este modo concibió una planta rectangular, cuyo extremo norte lindaba con una calle de nuevo trazo (la calle de la Estación, después Marqués de San Nicolás y actual Avenida de Portugal). En un principio decidió dirigir los trabajos desde Zaragoza y estos se ejecutaron a buen ritmo. Así, en septiembre se procedió a enrasar el zócalo de la obra y a comienzos de 1880, a pesar de hielos y humedades, propios de la estación, ya se habían construido arcos y bóvedas. Pero un accidente, sobrevenido en enero al descimbrar, llevó a Navarro a encargarse él mismo de la dirección de la obra, que quedaba concluida en septiembre de 1880. El día 19 se produjo la inauguración del coliseo, que recibió el nombre de Teatro Quintana, aunque el público logroñés acabará decantándose posteriormente por el de Teatro

---

<sup>63</sup> Sesión capitular del día 30 de junio de 1879 (AML. Actas capitulares, 1879, fols. 198-202.).

<sup>64</sup> Véase Martínez Verón, 1993, p. 255-264.

<sup>65</sup> Este edificio mereció en 1978 la consideración de monumento nacional.



Principal. Se eligió para la función de apertura *Un novio a pedir de boca*, comedia en tres actos de Bretón de los Herreros<sup>66</sup>. La representación corrió a cargo de la compañía de un conocido actor, Manuel Catalina<sup>67</sup>. El día 23 Navarro, concesionario, contratista y arquitecto, hizo entrega oficial de la obra al Ayuntamiento.

Navarro proyectó un edificio sencillo y austero, bajo en coste y rápido de ejecución, que fue levantado sobre planta baja y dos pisos y ofreció capacidad para 700 espectadores. Dispuso dos fachadas, ambas a calle, mientras que los costados de la planta eran ciegos, al tratarse de un edificio entre medianerías. La fachada sur poseía una ornamentación sencilla, todo lo contrario que la principal, elegante y orientada al norte, dispuesta externamente en tres secciones o cuerpos, rematados con ornamentos vegetales y medallones de personajes teatrales. Su interior se concibió en torno a una platea, en forma de herradura con peralte, y a unos palcos dispuestos a su alrededor. La orquesta se antepuso al escenario, amplio, flanqueado por camerinos y escaleras. Tras el escenario se hallaba el almacén, al que se accedía por la entrada norte (calle de la Estación, actual Avenida de Portugal), con acceso para carruajes y cargas. Los pisos superiores albergaron las dependencias propias de este tipo de edificios, como salón de descanso y café<sup>68</sup>.

A pesar de que el proyecto del coliseo, ansiado durante décadas, había concluido, no ocurrió así con los problemas que conllevó su finalización. Recuérdese que el Ayuntamiento había sostenido siempre la titularidad municipal del teatro y que, para completar este planteamiento, había dispuesto suelo municipal y emitido obligaciones sobre el local. Sólo la ausencia de capital propio había llevado al Consistorio a delegar en manos privadas la ejecución del edificio teatral. Aprovechando estos precedentes, Navarro dirigió el 4 de diciembre de 1880<sup>69</sup> (es decir, apenas inaugurado el edificio) un escrito al Ayuntamiento en el que le propuso adquirir el teatro para regular los espectáculos logroñeses. Una lectura detenida advierte —sin negarle la intención altruista— de la verdadera preocupación del contratista: Navarro hubo de concluir la obra con capital propio y en las fechas de la carta debía hacer frente a las deudas contraídas con los proveedores. Por eso, ofreció en el escrito la fórmula de adquisición, que no era otra que una emisión ciudadana de obligaciones ("200 cédulas hipotecarias, a 2.000 reales una") que facilitara la compra del teatro a 13 ó 14 años vista. Hasta bien entrado el año 1881 Navarro mantuvo

---

<sup>66</sup> La obra había sido compuesta en 1843 y estrenada con éxito el 23 de marzo del mismo año en el Teatro del Príncipe de Madrid.

<sup>67</sup> Véase Jiménez Martínez, 1990, p. 3.

<sup>68</sup> AML, IGE, 414/1.

<sup>69</sup> Carta de Félix Navarro al Ayuntamiento, de fecha 4 de diciembre de 1880 (AML, IGE, 414/1).

abundante correspondencia con el marqués de San Nicolás, alcalde de Logroño, y con el secretario municipal, a quienes instó a la compra del inmueble en condiciones ventajosas. Al deteriorarse la situación económica del propio Navarro ("con ayuda de personas de mi familia puedo yo cubrir mis atenciones urgentes, a fin de no gravar la finca teatro con hipoteca alguna")<sup>70</sup>, llegó a facilitarles la adquisición del coliseo con dos años de carencia de pago. Pero el Ayuntamiento, que apenas podía hacer frente a la deuda contraída con Navarro, desestimó el ofrecimiento de compra.

A finales de 1882 llegaron ofertas de particulares. Una de ellas se debió a Francisco Moncasi y fue transmitida al alcalde Miguel Salvador por el propio presidente de Gobierno, a la sazón Práxedes Mateo Sagasta. Félix Navarro puso estos hechos en conocimiento del Ayuntamiento, dándole preferencia como comprador:

El propietario [Navarro] cederá al Excmo. Ayuntamiento el teatro con todos sus enseres de mobiliario por la suma de 100.000 pesetas, pagaderas en los plazos que la Corporación se sirva designar al formalizar la escritura, y abonando por interés de las cantidades adeudadas el 5%; para atender a cuyo pago podrá tomar posesión inmediata del edificio y percibir su renta.<sup>71</sup>

En carta del día siguiente, 22 de noviembre, Navarro precisó:

De este modo quedan en beneficio del Ayuntamiento todos los productos de la suscripción y donativos (y hoy el terreno vale un tercio más), todo mi trabajo facultativo y administrativo de las obras y aun parte de mi propio desembolso, pues la finca ha tenido, incluyendo estos elementos, un coste que pasa de los 30.000 duros, y ya sabe Vd. por qué procedo así.<sup>72</sup>

En sesión de 6 de diciembre el Ayuntamiento

acordó por unanimidad no adquirir el Coliseo dramático de esta ciudad por no permitirlo la escasez de recursos y las muchas obligaciones que pesan sobre el presupuesto municipal.<sup>73</sup>

En 1884 Navarro tuvo, por fin, que vender muy por debajo del valor real del coliseo. En junio comunicó al Ayuntamiento una oferta de compra del coliseo por 75.000 pesetas, que era la

---

<sup>70</sup> Carta de Félix Navarro al Ayuntamiento, de fecha 14 de febrero de 1881 (AML, IGE, 414/1).

<sup>71</sup> Carta de Félix Navarro al Ayuntamiento, de fecha 21 de noviembre de 1882 (AML, IGE, 414/1).

<sup>72</sup> Carta de Félix Navarro al Ayuntamiento, de fecha 22 de noviembre de 1882 (AML, IGE, 414/1).

<sup>73</sup> Carta del Ayuntamiento a Félix Navarro, de fecha 6 de diciembre de 1882 (AML, IGE, 414/1).

mitad de la tasación que él mismo había efectuado cuatro años antes y rebajaba en un cuarto la anterior oferta hecha al Consistorio. Tampoco entonces el Ayuntamiento pudo adquirir el inmueble, que fue finalmente vendido en la cantidad señalada a Francisco Martínez y a Victorino Moreda<sup>74</sup>. En febrero de 1885 éstos lo vendieron a su vez a Cayetano Carasa y a Eulogio Pérez Peña, previa comunicación al Ayuntamiento para que ejerciera sus derechos, cosa que tampoco hizo<sup>75</sup>. A partir de estos momentos, con el Ayuntamiento excluido de la propiedad del teatro, las actas capitulares apenas recogen ya testimonios sobre este particular y dan paso a los expedientes de reforma como nueva forma documental de la vida e historia del teatro.

El Teatro Quintana o Principal fue adquirido en 1890 por la Caja de Ahorros Municipal, que procedió a una amplia serie de reformas (casi una remodelación total) a cargo del arquitecto Ignacio Velasco y, después, de Luis Barrón<sup>76</sup>, pues el proyecto de Navarro se realizó con limitaciones notables, impuestas por la austeridad presupuestaria. En 1901 cambió su nombre y pasó a denominarse Teatro Bretón de los Herreros, que ha venido manteniendo hasta nuestros días. No podemos decir lo mismo de su disposición interna, destruida por un incendio en 1978. La rehabilitación posterior, concluida en 1990, sólo mantuvo la fachada, que conserva los únicos restos originales del coliseo decimonónico.

## 5.1 Conclusiones

En términos generales, podemos afirmar que las actividades dramáticas durante todos los años del XIX que siguió en pie el patio de comedias estuvieron bajo el control del Ayuntamiento, con unas características similares al régimen que tuvieron desde la erección del patio a lo largo de los siglos XVII y XVIII. Y es la misma Corporación municipal decimonónica la que, por distintas motivaciones que las de su predecesora del XVII, pero desde el mismo sentimiento de responsabilidad, decide promover la construcción de un nuevo espacio para la escena en Logroño. Sólo cuando el teatro se convierte en una empresa totalmente en manos privadas, deja la autoridad municipal de tener una intervención tan inmediata y directa en la regulación de la vida teatral.

---

<sup>74</sup> Carta de Félix Navarro al Ayuntamiento, de fecha 18 de junio de 1884 (AML, IGE, 414/1).

<sup>75</sup> Carta de Félix Navarro al Ayuntamiento, de fecha 5 de febrero de 1885 (AML, IGE, 414/1).

<sup>76</sup> Véase Cerrillo Rubio, 1993, p. 91-95.

La historia del coliseo logroñés en el siglo XIX es algo más que el relato de la construcción de un edificio singular. Desde el conjunto de pormenores que hemos ido señalando se percibe nítidamente la vinculación del teatro a las aspiraciones de la burguesía logroñesa para construir una ciudad moderna, de la que llega a convertirse en uno de sus signos de identidad. Pero la construcción del coliseo como símbolo de cultura, de bienestar y de progreso respondía también a la consideración del teatro como una "escuela de costumbres" y "alimento del espíritu".

La construcción del nuevo teatro se amparó siempre en la iniciativa municipal. Todos los proyectos se gestaron bajo el beneplácito del Consistorio, que recurrió a los arquitectos municipales y provinciales, promovió iniciativas políticas para atraer a la ciudadanía y a los hombres de negocios, y realizó gestiones en las más altas instancias de la Corte. Por ello, cuando Logroño tuvo presencia en Madrid (especialmente a través de Espartero y, sobre todo, de Sagasta y de Amós Salvador), la implicación de los liberales moderados en el proyecto teatral fue un signo más del intento de fortalecer la capitalidad de una ciudad "bien calzada, pero mal vestida" y de potenciar su urbanidad. En este sentido, la visita que realizó Amadeo I a Logroño en octubre de 1871 volvió a poner de manifiesto las carencias de la ciudad, que, derruido el patio de comedias, carecía de recinto teatral. Por este motivo, la velada en honor al Rey, con asistencia de Espartero, fue ofrecida en el salón de una sociedad privada, el Liceo Artístico y Literario<sup>77</sup>.

El concurso de Félix Navarro mueve, no obstante, a diversas reflexiones. La adjudicación incumplió compromisos contraídos por el Ayuntamiento con los ciudadanos en la emisión de títulos de deuda y, en consecuencia, estos se negaron a pagar las cuotas pendientes. Los suscriptores logroñeses no aceptaron que se beneficiara a Navarro, que, como particular, buscaba la rentabilidad empresarial, con subvenciones económicas y con la gratuidad del suelo urbano. Sin embargo, Navarro fue concursante único y sólo la acuciante necesidad del Ayuntamiento por disponer de un teatro parece justificar la contravención de sus propias disposiciones para aceptar las condiciones de Navarro, entre ellas la reducción del aforo a 700 espectadores (cuando los cálculos del Ayuntamiento siempre estimaron 800 localidades) y la construcción de un edificio modesto que va a necesitar de continuas remodelaciones, entre ellas las realizadas en julio de 1892, con objeto de acondicionar el local para las festividades de San Mateo (Diario *La Rioja*, 20 de julio de 1892) o las planeadas en 1900, ya con el edificio en propiedad de la Caja de Ahorros, por Ignacio Velasco, que fueron concluidas por Luis Barrón hacia 1902. La serie de reformas posteriores, incluidas la de la habilitación al cinematógrafo y la del Salón de Baile o Salón Circo,

77

Véase Bravo Vega y Domínguez Matito, 1999, p. 181-200.

no fueron tanto carencias del proyecto de Navarro cuanto adaptación del espacio teatral a la consolidación de nuevas formas de espectáculo<sup>78</sup>.

La participación de Navarro está también plagada de incógnitas. Navarro se presentó en el límite del vencimiento del plazo y lo hizo como único concursante. Con treinta años justos, Navarro poseía experiencia como arquitecto, pero no había desarrollado aún estilo propio, cosa que ocurrirá tras su visita a la Exposición Universal de París, en 1888. El proyecto del coliseo logroñés pertenece, pues, a una etapa previa y fue elaborado con recursos limitados y austeridad arquitectónica. El endeudamiento posterior de Navarro y su venta por debajo del precio de coste muestran la poca rentabilidad del coliseo logroñés, tanto en la explotación inicial como en la que Navarro propone al Consistorio en escrito de 4 de diciembre de 1880. Abunda en esta línea el testimonio añadido de *La Crónica Riojana* (15-XII-1881), que vincula la escasez de "la concurrencia" a las deficientes condiciones del local, pues no se puede "asistir a las representaciones sin exponerse a pulmonías", con lo que "el público está obligado a quedarse en casa para conservar la salud y la existencia". A la vista de los hechos, el Ayuntamiento rechazó en 1884 el último ofrecimiento de compra, argumentando "que nunca estará en las mismas condiciones que una empresa particular respecto de su explotación". A este propósito sólo queda por señalar la escasa rentabilidad del coliseo logroñés, ya fuera por cuestiones de explotación, de programación, de respuesta ciudadana o de carencias del inmueble, físicas o técnicas.

Sorprende asimismo la posición del Ayuntamiento logroñés, que planteó la construcción de un teatro municipal sin disponer nunca de fondos suficientes para realizar la empresa. La correspondencia entre Navarro y los alcaldes del período —el marqués de San Nicolás y Miguel Salvador— pone de relieve no ya la escasez mutua de recursos, sino la dudosa rentabilidad económica en la explotación municipal del teatro. Cuando Logroño pudo al fin disponer de edificio teatral, el Ayuntamiento no consiguió hacerlo suyo, de lo que resulta que el proyecto fue elaborado más con el corazón que con la cabeza, tributo a la ciudad moderna que imponía otras leyes distintas —las de mercado— por encima de la razón ilustrada que había originado su construcción. Bretón de los Herreros, dramaturgo local a cuya memoria se acabará dedicando el coliseo en 1901, había percibido estos aspectos de cambio al apuntar con ironía en su comedia breve *Por poderes* una nueva iconografía del amor. La aljaba y las flechas de Cupido dan paso al amor como mercancía y objeto de comercio. Las misivas amorosas son sustituidas por otras letras, las de cambio, y el amor deja de tener valor sentimental para convertirse en valor cotizabile cuyo lugar de culto y residencia resulta no el templo de Venus sino el edificio de la Bolsa. El

---

<sup>78</sup> Véanse Sánchez Salas, 1989; Jiménez Martínez, 1990, p. 33-34; Cerrillo Rubio, 1993, p. 94-95.

mismo fenómeno de vaivén entre dos épocas impregnó el coliseo logroñés: cuando el Ayuntamiento tuvo que someter la "escuela de costumbres" y el "alimento del espíritu" a la rentabilidad del mercado, su interés se enfrió. Sin embargo, el edificio teatral estaba levantado y ese fue el legado del Consistorio decimonónico, paradigma y paradoja de una ciudad en cambio permanente. La ciudad había dejado de ser "un mendigo con botas de charol" y elevaba a las generaciones futuras el teatro sobre el pavimento.

### Bibliografía citada

- AA. VV., Haro. *Cien años de muy noble y muy leal ciudad, 1891-1991*, Ayuntamiento de Haro, 1991.
- AYALA, Félix, *Ante el micrófono. Charlas histórico descriptivas del antiguo Logroño*, Logroño, 1934.
- BARCELÓ JIMÉNEZ, Juan, *Historia del teatro en Murcia*, Murcia, Diputación Provincial, 1958.
- BENITO ARGÁIZ, Inmaculada, *El teatro en Logroño (1889-1893)*, Tesis de Licenciatura (inérita), Universidad de La Rioja, 1996.
- , *La vida escénica en Logroño (1850-1900)*, Tesis doctoral (inérita), Universidad de La Rioja, 2003.
- BERMEJO MARTÍN, Francisco et al., "Sociedad, cultura y ocio", en José Ángel Sesma Muñoz (coord.), *Historia de la ciudad de Logroño...*, 1994a, p. 465-469.
- , "Sociedad, cultura y ocio", en José Ángel Sesma Muñoz (coord.), *Historia de la ciudad de Logroño...*, 1994b, p. 107-111.
- BRAVO VEGA, Julián y Francisco Domínguez Matito, "El Liceo de Logroño (1868). Localización de un nuevo espacio teatral", *Signa*, 8, 1999, p. 181-200.
- CEGARRA PÉREZ, Joaquín, "Teatro Bretón", en Aa.Vv., *Haro...*, p. 61-72.
- CERRILLO RUBIO, María Inmaculada, *La formación de la ciudad contemporánea. Logroño entre 1850 y 1936. Desarrollo urbanístico y tipologías arquitectónicas*, Logroño, Ayuntamiento de Logroño-Instituto de Estudios Riojanos, 1993.
- , "Logroño: de población amurallada a ciudad abierta (1833-1875)", en José Ángel Sesma Muñoz (coord.), *Historia de la ciudad de Logroño...*, 1994a, p. 373-381.

- , "Los proyectos ideales para el teatro de Logroño: Matías Laviña y Andrés Coello", *Berceo*, 135 (1998), p. 143-162.
- DELGADO IDARRETA, José Miguel (ed.), *La Ilustración de Logroño (1886)*, Logroño, Ayuntamiento de Logroño-Instituto de Estudios Riojanos, 1993.
- DÍEZ BORQUE, José María (ed.), *Teatros del Siglo de Oro: Corrales y Coliseos en la Península Ibérica*, Madrid, Compañía Nacional de Teatro Clásico, 1991.
- DOMÍNGUEZ MATITO, Francisco, "El teatro en Logroño", en José Ángel Sesma Muñoz (coord.), *Historia de la Ciudad de Logroño...*, 1994a, p. 75-85.
- , *El teatro en La Rioja: 1581-1808. Los patios de comedias de Logroño y Calahorra. Estudio y documentos*, Logroño, Universidad de La Rioja, 1998.
- EGIDO, Aurora, *Bosquejo para una historia del teatro en Aragón hasta finales del siglo XVIII*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1987.
- GARCÍA GÓMEZ, Ángel María, "La casa de las comedias de Córdoba (1602-1694)", en Díez Borque, José María (ed.), *Teatros del Siglo de Oro...*, p. 193.
- GARCÍA LORENZO, Luciano y John E. Varey (eds.), *Teatros y vida teatral en el siglo de oro a través de las fuentes documentales*, London, Tamesis, 1991
- GARCÍA PRADO, Justiniano, "Jovellanos y La Rioja", *Berceo*, II, 3 (1947), p. 267-304.
- GARCÍA VALLÉS, Celsa Carmen, "La casa de comedias de Oviedo", en Díez Borque, José María (ed.), *Teatros del Siglo de Oro...*, p. 128-143.
- GARRÁN, Constantino, *Galería de riojanos ilustres*, vol. IV, [s. l.], Viuda de Cuesta e Hijos, 1889.
- GOICOECHEA, Cesáreo, "Un anuncio teatral", *Berceo*, 3 (1947), p. 303-304.
- GÓMEZ, Antero, *Logroño y sus alrededores. Descripción de los edificios principales, ruinas, muros y demás notable que la ciudad encierra*, Logroño, 1857.
- GÓMEZ, Francisco Javier, *Logroño histórico. Descripción detallada de lo que un día fue y de cuanto notable ha acontecido en la ciudad desde remotos tiempos hasta nuestros días*, Logroño, 1893. [Existe ed. facsímil con Introducción, índice y notas de José Miguel Delgado Idarreta, Logroño, Ayuntamiento de Logroño-Instituto de Estudios Riojanos, 1998].
- GOVANTES, Ángel Casimiro de, *Diccionario Geográfico-Histórico de España, por la Real Academia de la Historia. Sección II. Comprende La Rioja o toda la provincia de Logroño y algunos pueblos de la de Burgos*, Madrid, 1846.
- GRAU, Mariano, *El teatro en Segovia*, Segovia, Instituto Diego Colmenares, 1958.

- JIMÉNEZ MARTÍNEZ, Jerónimo (ed.), *La Rioja antigua. Una crónica en imágenes*, Logroño, Gonzalo de Berceo, [1983?].
- , *Las calles de Logroño y su historia*, Logroño, Ochoa, 1987.
- , *1879-1979. El Teatro Bretón de los Herreros en su primer centenario*, Logroño, Ochoa, 1990.
- JOVELLANOS, Melchor Gaspar de, *Diarios*, Madrid, Atlas, 1956 (BAE, 85).
- LÁZARO RUIZ, Mercedes, *La población de la ciudad de Logroño durante el Antiguo Régimen (1500-1833)*, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 1994.
- MADOZ, Pascual, *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España y sus posesiones de Ultramar*, Madrid, Imprenta del Diccionario, 1845-1850.
- MANZANARES BERIAÍN, Alejandro, *Cien riojanos ilustres: semblanzas y biografías*, Logroño, Ochoa, 1966.
- MARTÍNEZ LATRE, María Pilar (ed.), *El zurrón del pobre. Periódico literario y de anuncios (1851-1852)*, Logroño, Ayuntamiento de Logroño-Instituto de Estudios Riojanos, 1994.
- , *El Diluvio. Semanario festivo ilustrado (1897-1898)*, Logroño, Ayuntamiento de Logroño-Instituto de Estudios Riojanos, 1999.
- MARTÍNEZ VERÓN, Jesús, *Arquitectura aragonesa: 1885-1920. Ante el umbral de la modernidad*, Zaragoza, Delegación del Colegio Oficial de Arquitectos de Aragón, 1993.
- MIGUEL GALLO, Ignacio Javier de, *El teatro en Burgos (1550-1752). El patio de comedias, las compañías y la actividad escénica. Estudio y documentos*, Burgos, Ayuntamiento, 1994.
- MORENO GARBAYO, Tomás, *Apuntes históricos de Logroño*, Logroño, 1943.
- MOUYEN, Jean, "Las casas de comedias de Valencia", en Díez Borque, José María (ed.), *Teatros del Siglo de Oro...*, p. 96.
- PASCUAL BONIS, María Teresa, *Teatros y vida teatral en Tudela: 1563-1750. Estudio y documentos*, London, Tamesis, 1990.
- REYES, Mercedes de los y BOLAÑOS DONOSO, Piedad, "El patio de las Arcas de Lisboa", en Díez Borque, José María (ed.), *Teatros del Siglo de Oro...*, p. 266.
- SÁENZ CENZANO, S., "Apuntes históricos de Logroño. El teatro", *Berceo*, 21 (1951), p. 581-598.
- SÁNCHEZ SALAS, Bernardo, *1896-1955. Primera vuelta de manivela para una historia del cine en La Rioja. Del cinematógrafo al cinemascopio*, Logroño, Gobierno de La Rioja-Consejería de Cultura, 1989.
- , *100 años luz. El tiempo del cinematógrafo en La Rioja*, Logroño, Gráficas Quintana, 1995.



SENTAURENS, Jean Sentaurens, "Los corrales de comedias de Sevilla", en Díez Borque, José María (ed.), *Teatros del Siglo de Oro...*, p. 76-78.

SESMA MUÑOZ, José Ángel (coord.), *Historia de la ciudad de Logroño IV, Edad Moderna, II, Edad Contemporánea (I)*, Zaragoza, Ibercaja-Ayuntamiento de Logroño, 1994a.

———, *Historia de la ciudad de Logroño, V. Edad Contemporánea (II. Logroño sagastino: Entre mecenas y caciques (1875-1903))*, Zaragoza, Ibercaja-Ayuntamiento de Logroño, 1994b.